C. DE MANDACH

Saint Antoine de Padoue

ET L'ART ITALIEN

Préface de M. EUGÈNE MÜNTZ.

H. LAURENS, Éditeur. PARIS

A Monsieur Gabriel Monod

hommage
et souvenir reconnaissant

C. de Mandach

Saint Antoine de Padoue

ET

L'ART ITALIEN

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE

900 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS A LA PRESSE

Exemplaire n° 321



Giov. Battista Benvenuti, dit L'Ortolano
Saint Antoine de Padoue
MILAN : COLLECTION DE M. LE MARQUIS VISCONTI VENOSTA

C. DE MANDACH

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

SAINT ANTOINE DE PADOUE

ET

L'ART ITALIEN

Préface de M. Eugène Müntz

membre de l'institut



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

1899

PRÉFACE

Voici un livre qui vient à son heure. Pour étudier l'iconographie de saint Antoine de Padoue, M. de Mandach ne pouvait choisir un moment plus propice : depuis une dizaine d'années, le culte du grand prédicateur et de l'insigne thaumaturge ne s'enorgueillit-il pas d'une véritable renaissance, notamment dans notre pays ; des autels ne se dressent-ils pas en son honneur jusque dans les plus pauvres églises de village ! Il importait de montrer — et comme les exemples tirés de l'art s'y prêtent merveilleusement ! — quelles racines la dévotion à saint Antoine avait jetées dans le passé, quelle portée elle offrait pour l'histoire des idées religieuses, quels problèmes éternellement humains elle soulevait. Travail délicat et suggestif auquel le jeune savant suisse s'est appliqué avec autant d'ardeur que de sagacité. Déjà M. Thode, d'une part, et de l'autre les RR. PP. Capucins, dans leur somptueuse monographie publiée à la librairie Plon, avaient élevé à saint François d'Assise un monument digne de lui. Désormais, le plus fervent et le plus éloquent de ses diciples, saint Antoine de Padoue, n'a plus rien à envier au fondateur de l'ordre, grâce à M. de Mandach, dont le travail est à tous égards définitif.

Une autre considération encore est faite pour nous toucher dans l'initiative prise par M. de Mandach. En un temps où les études sur l'histoire des arts risquent si fort de dévier du côté des expertisations (je veux dire les fastidieuses conjectures sur la paternité du moindre tableau), il fallait du courage pour revendiquer les droits de l'iconographie. Rechercher à quels développements a donné lieu un thème déterminé, tel que la légende de saint Antoine; comment chaque génération l'a conçu et modifié; comment, en un mot, cette légende a vécu et a évolué dans les imaginations :

cela n'est-il pas plus intéressant que de s'évertuer à découvrir le nom de l'auteur d'une peinture de trentième ordre! D'une longue série de faits réunis avec patience et amour, contrôlés avec la critique la plus pénétrante, d'un catalogue raisonné comprenant des centaines de toiles ou de gravures, de statues ou de bas-reliefs, d'œuvres d'art de toute sorte, M. de Mandach a pu tirer ainsi une série de lois psychologiques réellement importantes.

Il importait, tout d'abord, de rechercher quels éléments ont valu au jeune Franciscain portugais (né à Lisbonne en 1194 ou 1195, saint Antoine mourut à Padoue en 1231, à l'âge de trente-six ans seulement) une popularité si triomphante auprès de ses contemporains, une vénération si durable de la part de la postérité. La vocation religieuse la plus intense, la soif du martyre (ne s'enrôla-t-il pas sous la bannière de saint François avec la condition expresse qu'il serait envoyé dans le Maroc pour convertir les infidèles!), la solidité et l'éclat de ses connaissances théologiques, et, comme pendant, une éloquence soulevant les masses, une foi qui opérait des miracles, son ascétisme et sa fin prématurée, que de traits propres à frapper les fidèles! Saint Antoine n'avait passé que deux années à Padoue que déjà ses nouveaux concitoyens le considéraient comme le génie tutélaire de leur antique cité; de même, deux années seulement après sa mort, le Saint-Siège s'empressait de le canoniser. Puis, lorsque le souvenir de son éloquence et de sa charité se fut affaibli, celui des miracles qu'il avait opérés acquit, d'âge en âge, une force nouvelle. Ainsi s'explique comment le mouvement inauguré en sa faveur, il y a dix ou douze ans, dans le Limousin, a gagné si rapidement la majeure partie de l'Europe catholique. Rappelons, à ce sujet, que saint Antoine avait habité quelque temps notre pays et qu'il peut, en une certaine mesure, passer pour un des nôtres : Montpellier, le Puy, Limoges, Bourges, Brives, l'ont compté, tour à tour, parmi leurs hôtes. Ajoutons aussi que, s'il y réduisit les hérétiques au silence par la vigueur de sa dialectique, il sut également gagner leur estime par sa mansuétude, l'on serait tenté de dire sa tolérance.

Les artistes — est-il nécessaire de le déclarer après ce préambule — ne pouvaient manquer de s'emparer de bonne heure et de l'image de l'homme et de l'illustration de son œuvre. De fait, l'iconographie antonienne n'embrasse pas moins de sept siècles. Le prédicateur, le thaumaturge, dont le nom est indissolublement associé à celui de Padoue, avait à peine disparu

que déjà peintres et peintres-verriers se mettaient à l'œuvre pour éterniser sa mémoire.

S'il n'existe pas de portrait de saint Antoine exécuté de son vivant, cela tient à ce que l'art même du portrait était alors dans l'enfance. Bien plus, le type du saint fut long à se fixer : les plus anciens monuments le représentent tantôt barbu, tantôt imberbe. Au XIVe siècle seulement, le type juvénile et sans barbe tendit à prévaloir. C'est lui qui, depuis, est devenu la règle.

En tant qu'illustrations de la légende de saint Antoine, le XIIIe siècle nous offre deux compositions importantes : un vitrail, en plusieurs compartiments, dans la basilique supérieure de Saint-François à Assise (la *Prédication de saint Antoine au chapitre de Provence*, *Saint Antoine sauvant des naufragés*, *Saint Antoine délivrant des prisonniers*, *Saint Antoine devant Eccellino da Romano*), et un retable de Margaritone d'Arezzo, dans l'église Santa-Croce de Florence, représentent l'*Apparition de Saint François* à *Saint Antoine :* M. de Mandach constate à ce sujet — et la remarque a son importance — que les artistes du XIIIe siècle puisèrent, non dans les biographies écrites de saint Antoine, mais dans des traditions orales plus ou moins vagues. Plus tard, au contraire, les artistes consultèrent avec soin les sources officielles et ils n'eurent pas à le regretter. En effet, ce sont précisément les sujets inconnus à leurs prédécesseurs du XIIIe siècle qui agirent le plus vivement sur l'imagination des masses, tout en se prêtant à une interprétation véritablement plastique. Qu'il nous suffise de rappeler parmi ces scènes l'*Enfant nouveau-né proclamant l'innocence de sa mère*, la *Mule s'inclinant devant l'hostie consacrée*, le *Jeune homme se coupant le pied pour se punir d'avoir outragé sa mère*, la *Découverte d'une pierre à la place du cœur de l'avare*.

Si, au XIIIe siècle, la légende de saint Antoine ne compte que deux illustrations, au siècle suivant elle se popularise, pour atteindre son apogée au XVe et au XVIe. Désormais elle se lie à l'histoire d'une longue série d'artistes célèbres : Giotto, Donatello, Fra Angelico, Domenico Ghirlandajo, les Lombardi, le Titien, Domenico Campagnola et tant d'autres, sans oublier notre contemporain M. Louis Puech, qui a exposé au salon de 1895, son délicieux bas-relief, si pur et cependant si moderne, l'*Apparition de la Vierge à saint Antoine*.

Ce grand XIVe siècle, trop peu connu encore, le siècle de Dante et de Pétrarque, de Jean de Pise et de Giotto, d'Orcagna et d'Altichieri, cette aube de la Première Renaissance, ne pouvait manquer de prêter à la légende

naissante le concours de sa puissante imagination... Mais ce serait empiéter sur le volume même que j'ai pour mission de présenter au public que d'entreprendre l'analyse de tant de pages dramatiques ou éloquentes, les unes destinées à servir de régal aux raffinés, les autres, au contraire — et je ne saurais trop insister sur ce point — d'une inspiration et d'un souffle véritablement populaires.

S'il est, en effet, une vérité qui se dégage, avec la dernière évidence, du travail de M. de Mandach, c'est que la peinture italienne, à qui l'on a si souvent reproché de sacrifier à la théorie de l'art pour l'art, a fait la place la plus large à l'Image sacrée; le culte des saints n'a cessé d'y susciter des chefs-d'œuvre. Aussi bien, pour jeter des racines et pour vivre d'une vie véritablement saine était-il nécessaire que l'art offrît un certain caractère d'utilité; se borner à flatter la curiosité des classes supérieures ne suffisait pas; les artistes avaient également pour devoir — et ils n'y ont pas failli — de tenir compte des aspirations du grand nombre. Les illustrations de la légende de saint Antoine sont là pour le prouver.

M. de Mandach ne nous apporterait-il que cette unique démonstration, qu'il faudrait l'en remercier et l'en féliciter.

Mais de combien d'autres découvertes encore le jeune érudit n'a-t-il pas enrichi la science! Combien d'œuvres d'art tirées de l'oubli, combien d'erreurs rectifiées chemin faisant (tel le projet de restitution imaginé par l'éminent architecte et archéologue italien, M. Boito, pour l'autel de Donatello, au « Santo » de Padoue)!

De toute manière, ce livre est, à la fois, un modèle de probité scientifique et une des contributions les plus importantes ajoutées, pendant les dernières années, à la connaissance des merveilles de la peinture, de la sculpture ou de la gravure italiennes. Voilà bien des titres pour le recommander à l'attention, à l'estime, à la sympathie, de tous ceux qu'intéresse l'histoire des idées religieuses s'incarnant dans les pages maîtresses de l'art.

EUGÈNE MUNTZ.

SAINT ANTOINE DE PADOUE
ET L'ART ITALIEN

PREMIÈRE PARTIE
LA VIE DE SAINT ANTOINE

Le 13 juin 1231, expirait à Cella, près de Padoue, un Frère Mendiant du nom d'Antoine. Bien qu'il n'eût séjourné que très peu de temps dans la contrée, il s'était attiré la sympathie et la vénération de tous les habitants de Padoue et des environs. Sa prédication merveilleuse et son intarissable charité avaient produit une impression profonde sur les cœurs. L'admiration enthousiaste qu'on lui témoignait de son vivant redoubla après sa mort. Deux partis réclamaient sa dépouille, celui de la ville de Padoue et celui du faubourg d'Arcella; ne pouvant se mettre d'accord, ils en vinrent aux mains, et la guerre civile ne fut évitée que grâce à l'énergique intervention du podestat.

Le corps du Frère Antoine fut déposé à Padoue dans l'église de Sainte-Marie Mère de Dieu. Un grand concours de peuple ne cessait de se presser autour de sa sépulture pour implorer des miracles qui, d'ailleurs, se réalisaient en grand nombre. Plus il s'en produisait, plus la ferveur augmentait. Bientôt on se décida à demander sa canonisation. Elle eut lieu à Spolète le 30 mai 1232, c'est-à-dire moins d'un an après la mort d'Antoine. A ce propos, on s'informa du passé du grand prédicateur que les Padouans n'avaient connu que pendant deux années de sa vie. Comme il était originaire de Lisbonne, on demanda des renseignements à l'évêque de cette ville, Soeiro Viegas II, qui séjournait alors à la cour papale (1232). C'est à ce moment, très probablement, que fut écrite la légende primitive sur laquelle se fondent toutes les biographies de saint Antoine.

Fernand Martins de Bulhom (Bouillon) — tel est le véritable nom de saint Antoine — naquit à Lisbonne en 1194 ou 1195. La date ne peut être mieux précisée, car nous savons seulement qu'il est mort en 1231 à l'âge de trente-six ans. La péninsule ibérique était alors agitée par les luttes du Christianisme contre l'Islam. Le Portugal avait à faire face aux dangers qui menaçaient le royaume nouvellement créé. Le bruit des armes résonnait dans tout le pays, et la jeunesse guerrière s'enrôlait sous les drapeaux du magnanime Alphonse de Castille dans une croisade contre les Almohades. Mais le jeune Fernand ne se sentait pas attiré par la carrière des armes. A l'âge de quinze ans, il entra au couvent des chanoines de Saint-Vincent pour se vouer à de sérieuses études. L'admission dans ce monastère était un privilège des jeunes gens appartenant à la haute noblesse de la contrée ; Fernand y aurait trouvé une vie facile. Néanmoins, l'ardeur qui le portait vers la science lui fit désirer un séjour plus retiré, et il demanda l'autorisation de s'enfermer au couvent de Santa-Cruz à Coïmbre. On n'accéda pas volontiers à sa prière ; les chanoines de Lisbonne auraient voulu retenir ce jeune homme chez lequel ils avaient déjà reconnu d'éminentes qualités. Persistant dans son dessein, Fernand finit par obtenir gain de cause ; il eut lieu de s'en féliciter. Santa-Cruz, le couvent le plus considéré du Portugal, était situé dans la résidence des rois et protégé par eux. L'Université de Coïmbre n'avait pas encore été créée, mais, déjà, les Augustins s'adonnaient à la science avec ardeur ; leur Règle leur en imposait le devoir. Saint Antoine passa chez eux huit ans qu'il employa à étudier avec passion la Bible et les Pères de l'Église. Grâce à son admirable mémoire, il put utiliser plus tard ces connaissances dans ses sermons.

Cependant sa nature ardente ne trouvait pas entière satisfaction dans des études purement théoriques. Deux faits vinrent donner à son esprit une orientation nouvelle. En 1219, les Frères Mineurs avaient résolu d'envoyer des missions parmi les païens. Cinq d'entre eux, partis pour le Maroc, furent massacrés le 16 janvier 1220. Don Pedro, frère du roi de Portugal, ramena leurs restes à Coïmbre et les ensevelit à Santa-Cruz. Cet événement produisit une grande impression sur l'âme généreuse et passionnée de Fernand. D'autre part, il avait appris à connaître, au même moment, des Frères Mendiants qui étaient venus s'établir, à proximité du somptueux couvent de Santa-Cruz, dans une antique chapelle vouée à saint Antoine l'Abbé. Leur humilité et leur vie de renoncement et de dévouement eurent bientôt conquis le cœur du jeune chanoine. Se sentant subitement gagné par l'esprit et l'ardeur guerrière de son temps, il éprouva le besoin de sortir de sa vie paisible pour se jeter dans la

lutte, et d'obtenir par son courage la couronne du martyre à l'exemple des missionnaires du Maroc.

« Tout d'un coup, comme l'éléphant qui, à la vue du sang, se précipite dans la bataille, il est saisi par le feu de la foi. » Ainsi s'exprime une vieille légende[1]. Sans tarder, il propose aux Frères Mendiants d'entrer dans leur compagnie à condition d'être envoyé immédiatement au Maroc. Leur surprise est extrême, comme leur joie. Ils fixent au lendemain la cérémonie de l'entrée dans leur congrégation ; puis, impatients de voir se réaliser leur souhait et craignant qu'un obstacle ne soit mis à son accomplissement, ils abrègent encore ce délai. Ils accompagnent Fernand au couvent et l'attendent devant la porte pendant qu'il se rend auprès du supérieur pour obtenir son congé. On se représente aisément quels moments pénibles dut traverser alors le jeune Fernand[2] ! Cependant la résistance que lui opposa le prieur et les railleries de ses anciens confrères ne réussirent pas à l'ébranler dans sa décision. Il entra dans l'Ordre franciscain [3] et adopta le nom d'Antoine pour échapper aux poursuites de ses parents, et en souvenir du lieu où il avait appris à connaître ses nouveaux compagnons. Peu de jours après il partit pour le Maroc.

Cependant sa soif du martyre ne fut pas satisfaite. A peine débarqué sur la côte d'Afrique, il fut terrassé par la fièvre et dut se décider à rentrer dans sa patrie. Toutefois une violente tempête le surprit en mer et poussa son navire vers les côtes de la Sicile. Arrivé à Messine, il apprit par les Frères qu'un chapitre général était convoqué à Assise. Son désir de voir et d'entendre le fondateur de l'Ordre le détermina à s'y rendre aussi. Dès qu'il eut recouvré quelques forces, il prit donc le chemin d'Assise.

Les exhortations du « Père séraphique » agirent profondément sur lui. Il y a là un fait que les biographes ne nous semblent pas avoir suffisamment mis en lumière. On a répété souvent qu'Antoine cachait volontairement sa science par humilité, pendant la durée du chapitre. Mais, ce qu'on n'a pas dit encore, c'est que ce sentiment d'humilité était le fruit direct des paroles de saint François. En effet, lorsque Antoine reste seul, inconnu et dédaigné, il demande au Père

[1] *Acta sanctorum*. Anvers, 1698, juin. t. II, p. 705 : *Vita auctore anonymo*, § 3.

[2] Ce passage si facile d'un ordre à l'autre s'explique par ce fait qu'en 1220 les communautés des Frères Mineurs n'étaient pas encore considérées comme un Ordre. Une année plus tard, il aurait fallu l'autorisation papale pour agir de la sorte.

[3] Fernand fut reçu comme frère sans qu'on lui imposât de noviciat préalable. Cela pouvait se passer ainsi dans l'Ordre franciscain jusqu'en 1220. Or, les Frères du Maroc ayant été martyrisés le 16 janvier, leurs dépouilles n'avaient pu parvenir à Coïmbre que le 20 mars au plus tôt. Il en résulte que Fernand a pris l'habit franciscain en été ou en automne 1220.

Gratien, ministre de la Romagne, de l'emmener, et lui déclare qu'il ne veut savoir autre chose que *Jésus et Jésus crucifié* [1]. Ce sont là les propres paroles de saint François. On le voit, l'influence irrésistible de la doctrine évangélique du *poverello* d'Assise a pénétré profondément dans l'âme du jeune Portugais. Il rejette comme un bagage superflu la science à laquelle il avait consacré dix ans de sa vie, et s'enflamme pour les idées de François, comme un an auparavant il s'était enthousiasmé à la pensée de subir le martyre.

Toutefois, de même qu'à la veille de son départ pour le Maroc, il allait encore au-devant d'une prompte désillusion. Après avoir mené pendant quelque temps une vie d'ascète au point de se rendre malade — il tombait souvent évanoui — son éloquence, sa science et sa grande supériorité d'esprit et de cœur se révélèrent au moment de son ordination à Forlì. Dès lors, il fut destiné entièrement à la prédication. Tout naturellement il entra en conflit avec l'hérésie; il put apprécier, dans cette lutte, l'utilité de la science. Jusque-là, les Frères Mendiants se trouvaient toujours désarmés devant les arguments des adversaires de l'Église. Antoine fut le premier Franciscain qui, dans ses combats avec les hérétiques, se plaça sur le terrain de la discussion scientifique et religieuse. Les circonstances l'obligèrent donc à revenir sur le sentiment d'indifférence qu'il nourrissait à l'égard des études théologiques depuis le chapitre d'Assise, et il eut plus d'une fois l'occasion de penser avec reconnaissance à son séjour de Santa-Cruz, pendant lequel il avait amassé des trésors de sagesse tenus continuellement à sa disposition par son admirable mémoire.

L'ordination à Forlì fut un événement décisif dans la carrière d'Antoine. Plusieurs Frères dominicains et franciscains s'étaient réunis pour cette cérémonie. Lors de la collation [2], le ministre provincial demanda d'abord aux Frères dominicains d'adresser quelques paroles d'édification à l'assemblée. Tous refusèrent sous prétexte qu'ils ne se sentaient pas assez préparés. Là-dessus, le ministre se tourna vers le Frère Antoine et le pria de dire quelques mots. Il ne le connaissait que pour l'avoir entendu s'exprimer correctement, en de rares occasions, et il était loin de soupçonner le don d'éloquence du jeune Portugais. Antoine, qui persistait toujours dans les sentiments puisés au chapitre d'Assise, se défendit de son mieux contre l'insistance du ministre, mais il finit par obéir.

[1] Légende primitive, dans la traduction du T. R. P. Hilaire de Paris, *Saint Antoine de Padoue, sa légende primitive*, etc., Montreuil-sur-Mer, 1890, p. 191.

[2] Légende primitive trad. par le P. Hilaire, p. 192.

« Alors l'Esprit-Saint dirigeant sa langue, il exposa tant de choses, si clairement, que les Frères, saisis de stupeur et remplis d'admiration, étaient tous attentifs, tous suspendus à ses lèvres. La profondeur inattendue de ses pensées redoublait leur stupeur ; et ils étaient édifiés de son ardente charité, et de l'esprit qui animait ses paroles. Tous, inondés de la rosée du ciel et remplis de consolation, vénéraient Antoine et admiraient dans ce serviteur de Dieu le don de la science joint au mérite de l'humilité [1]. »

Ce qui impressionna les auditeurs, ce fut moins la forme châtiée de son discours que la profondeur de ses pensées, son cœur généreux et sa supériorité d'esprit. Cet événement eut lieu vers l'année 1222. Dès lors, Antoine parcourut le pays de ville en ville, annonçant aux populations lasses des guerres civiles les lois d'amour, de paix et de fraternité. On comprend l'effet saisissant que devait produire sur les multitudes altérées de repos et de bonheur les paroles de réconciliation prononcées par un tel homme.

Antoine se consacra d'abord aux Marches et à la Romagne. Bientôt il rencontra sur son chemin les hérétiques. La ville de Rimini était alors un foyer de luttes religieuses ; il y opéra plusieurs conversions importantes.

A partir de ce moment, la légende primitive nous fait défaut jusqu'à l'année 1229. Les historiens du xiv[e] siècle ont cherché à combler cette lacune par des renseignements dont la valeur historique est sujette à contrôle. Ils mentionnent, pour la première fois, la prédication aux poissons à Rimini. L'histoire de la mule s'agenouillant devant le saint-sacrement est placée par les uns à Rimini, par les autres à Bourges. A Ferrare, Antoine réconcilie un ménage en discorde. Ce qui est indiscutable, c'est son activité dans le midi de la France. Tandis que l'Italie était en proie aux convulsions des luttes politiques, la Provence était bouleversée par les guerres de religion. L'énergie avec laquelle Antoine combattait les ennemis de Rome lui valut le surnom de « Marteau des hérétiques ». Et cependant il était loin de montrer dans cette lutte une passion aveugle. On a prétendu à tort qu'il avait fait brûler des hérétiques. L'impression qu'il avait gardée de François d'Assise aurait suffi à le mettre en garde contre des aberrations de ce genre, d'autant plus que la précision de ses vues et l'élévation de son caractère lui imposaient une juste mesure en toutes choses. Voici ce qu'il dit à propos des hérétiques, dans un de ses sermons [2] : « De même qu'on ne met pas le feu à une maison dans laquelle il y a un mort ou des funé-

[1] Légende primitive, p. 193.

[2] Salvagnini (Enrico), S. *Antonio di Padova e i suoi Tempi*, Turin, 1887, p. 262.

railles, de même vous ne devez pas détruire celle dans laquelle Dieu expire sous les coups, surtout lorsque vous pouvez espérer qu'il y ressuscitera pour la gloire. Mais fussiez-vous même certains de l'obstination, tolérez quand même, parce que Dieu tolère aussi ! tolérez, vous dis-je, afin que cela vous serve d'exemple! »

Cependant, au cours de cette vie active, Antoine s'était si bien convaincu de la nécessité des études religieuses pour quiconque se vouait à la prédication, qu'il accepta pendant quelque temps la fonction de lecteur à Bologne. Il fut un des premiers Franciscains qui enseigna la théologie. C'est peut-être sur l'initiative du Frère Élie, qui dirigeait effectivement l'Ordre depuis le 10 mars 1221, qu'Antoine fut appelé à ce poste. On sait que le Frère Élie fut le promoteur actif des études théologiques dans l'Ordre. François d'Assise, qui avait sur les études un avis tout différent, écrivit, à ce propos, la lettre suivante :

« A mon très cher Antoine, Frère François, salut au nom du Christ. »

« Il me plaît que vous enseigniez aux Frères la sainte théologie, pourvu que cette étude n'éteigne pas l'esprit de la Règle[1]. »

Dans ses tournées de prédication, Antoine s'attaquait vivement aux vices du clergé. Par là, il se distingue nettement de François d'Assise. C'était surtout la luxure, l'avarice des prélats qu'il blâmait avec véhémence. Peut-être avait-il vu le mal sous son jour le plus sombre dans sa ville natale. Nous apprenons par une bulle du 29 mars 1222 que l'évêque et le clergé de Lisbonne réclamaient pour eux le tiers de tous les héritages[2]. Le pape Honorius III chargeait alors les Frères Mineurs et les Dominicains de réprimer ces excès. La conduite d'Antoine était donc entièrement conforme aux vues du saint-siège. Dans ses sermons, on trouve de nombreux exemples de sa lutte contre les abus du clergé. Bornons-nous à citer la phrase suivante :

« Ce n'est pas sans une douleur poignante que nous parlons de la conduite des prélats de l'Église et des grands de ce monde, qui laissent attendre les pauvres du Christ devant la porte où ils demandent l'aumône d'une voix trem-

[1] *Acta SS.* p. 728 : *Liber Miraculorum*, n° 20. — M. P. Sabatier, *Vie de saint François d'Assise*, Paris, Fischbacher, 1894, p. 322, tient cette lettre pour apocryphe. — M. E. Lempp, *Antoine de Padoue*, dans la *Zeitschrift für Kirchengeschichte* (Th. Brieger), t. XI, p. 201, la considère comme authentique, bien qu'elle ne soit rapportée que dans les légendes du XIVe siècle. Évidemment, le sens de cette lettre parle en faveur de son authenticité. François aura cédé, jusqu'à un certain point aux injonctions de Frère Élie. Et pourtant, l'inquiétude qui se trahit dans la forme ne laisse aucun doute sur la conviction intime du fondateur de l'Ordre.

[2] P. Sabatier, *ouv. cité*, p. 313.

blante trahissant leur misère. Après s'être rassasiés et, peut-être, même enivrés, ils leur jettent les restes de la table et l'eau qu'ils ont laissée [1] ! »

Si l'on veut se rendre compte de l'effet saisissant que devaient produire ces paroles, il faut songer à l'accent que leur donnait l'éloquence chaude et entraînante de l'ardent prédicateur.

Antoine veillait aussi sur les intérêts de ses confrères. A Bourges, il adressa de sévères reproches à l'archevêque Simon de Sully qui était probablement mal disposé envers les Frères Mineurs [2].

Mais ce qui, surtout, met la figure d'Antoine en relief, c'est l'incroyable ascendant que sa prédication exerçait sur les foules. Déjà, au temps de sa jeunesse, dans le couvent de Coïmbre, il « voyait dans les paroles de l'Écriture leur application aux mœurs [3] ».

Toute la science qu'il avait acquise n'était à ses yeux qu'un moyen destiné à agir sur les cœurs et à les amener au bien. La grande facilité avec laquelle il s'assimilait les dialectes des divers pays — il parlait en langue vulgaire et non en latin — s'unissait chez lui à une rare puissance de la voix. Suivant la légende primitive, le nom d'Antoine, qu'il avait adopté, « était un présage de ce qu'il serait un jour comme prédicateur de la parole divine ; car Antoine veut dire : *le tonnerre d'en haut*. En effet, quand il révélait à tous, même aux parfaits, les mystères de la sagesse suprême, les vérités profondes de l'Écriture, sa voix retentissait comme la trompette et le tonnerre du Sinaï [4] ».

Sa prédication s'adressait tantôt aux hommes cultivés, tantôt aux ignorants. Ceux qui étaient instruits admiraient « l'art qu'il mettait à comparer les choses spirituelles les unes avec les autres [5] », « et l'on trouvait rarement un homme assez exercé, assez intelligent pour pénétrer toute la science de ses discours ». Lorsqu'il parlait aux humbles il leur « révélait les causes et les occasions du péché [5] ». Il ne les rebutait point par des préceptes arides et doctrinaux, mais leur « inculquait, leur insinuait avec adresse et prudence les bonnes mœurs et la vertu [6] ». Antoine était l'ami du peuple ; il sentait et comprenait ses besoins moraux et matériels, sa soif de vivre. Aussi ne se laissa-t-il pas intimider par les puissants de ce monde pour revendiquer les droits légitimes des

[1] *Sermones de Sanctis*, éd. Pagi, Avignon, 1684, p. 319.

[2] Voir Lempp, *Zeitschrift*, t. XII, p. 445. L'auteur a remis ce fait sous son vrai jour.

[3] Légende primitive, p. 189.

[4] *Ibid.*, p. 190.

[5] *Ibid.*, *passim*.

[6] *Ibid.*, p. 194.

faibles. L'avarice, sous la forme de l'usure, constituait un des abus les plus criants de l'époque. Antoine ne cessa de stigmatiser ce vice. A Padoue, où des lois draconiennes enlevaient la liberté aux débiteurs, même solvables, lorsqu'ils laissaient momentanément une créance en souffrance, il réussit à faire introduire une importante modification dans les lois. Au lieu d'encourir la peine de la réclusion, les faillis qui déclaraient vouloir renoncer à tous leurs biens furent désormais simplement exilés. On devine, d'après cela, combien les humbles et les déshérités durent être reconnaissants à Frère Antoine.

Revenons aux faits : Antoine parcourut le midi et le centre de la France. Nous le trouvons à Montpellier, où il écrit ses sermons sur les Psaumes; il est gardien au Puy, custode à Limoges. A Bourges, il assiste au synode de 1225. C'est pendant une de ses prédications dans le Midi qu'a lieu l'apparition miraculeuse de saint François. En 1227, un an après la mort de ce saint, il se rend au chapitre général d'Assise. Là il est nommé ministre provincial de la Marche de Trévise. Il vient à Padoue en 1229 et y gagne toutes les sympathies. Il y compose ses sermons des dimanches. En mai 1230, il retourne à Assise pour assister à la translation des restes de François dans la magnifique basilique qu'avait fait édifier Frère Élie. Suivant Thomas d'Eccleston (qui vivait dans le dernier tiers du XIIIe siècle) et la chronique des XXIV Généraux (XIVe siècle), ainsi que d'après tous les historiens qui se succédèrent depuis cette époque jusqu'à nos jours, excepté Azzoguidi au siècle dernier, ce serait à ce moment qu'aurait éclaté le plus vif antagonisme entre Élie et Antoine au sujet de la Règle. Tandis qu'Élie voulait émanciper l'Ordre des rigueurs de la Règle, surtout en ce qui concernait le vœu de pauvreté, Antoine aurait pris vivement parti pour le maintien rigoureux des prescriptions de saint François. M. Lempp, qui a contesté la vraisemblance de ce récit[1], nous semble avoir exagéré en voulant faire d'Antoine l'ami et le partisan de Frère Élie. M. Palatini a su démontrer que l'esprit large, élevé et pratique d'Antoine le mettait au-dessus des partis[2]. Il demeurait assurément fort attaché aux idées de saint François, mais il avait reconnu, au cours de son activité féconde, l'utilité des études théologiques. Quant au droit de posséder des biens, tous ceux qui auront saisi les grandes lignes de son caractère comprendront aisément qu'il n'ait pas trouvé bon de protester bruyamment contre la possession d'une petite demeure modeste, comme celle qu'avaient construite les Frères Mendiants à Cella près de Padoue.

[1] Lempp, *ouv. cité*, t. XIII, p. 4 et suiv.

[2] Palatini (L.), *S. Antonio di Padova. Dalla Leggenda alla Storia*, Reggio Calabria, 1895, p. 33.

Il n'y a pas là une raison suffisante pour le mettre en contradiction avec l'esprit de la Règle.

Antoine fut déchargé, lors de ce chapitre, de sa fonction de ministre provincial et reçut l'autorisation de prêcher où bon lui semblerait. Il se rendit d'abord à Rome et parla devant le souverain pontife qui, émerveillé de sa science et de son éloquence, le surnomma : *l'Arche du Testament*. On aurait voulu le retenir auprès du saint-siège, mais il se sentait appelé à Padoue pour y reprendre son œuvre de pacification et d'éducation morale. Il arriva dans cette ville pendant l'hiver de 1230. Tout d'abord, il se retira loin du monde pour écrire les sermons sur les fêtes des saints. Il y avait été encouragé par le cardinal d'Ostie, Rinaldo dei Conti, qui avait appris à le connaître à Rome. Voyant approcher le carême, il voulut consacrer à la prédication quarante jours consécutifs. « Et il faut s'étonner sans doute qu'un homme oppressé comme lui par l'embonpoint naturel, et de plus fatigué sans cesse par une maladie grave, ait eu pour les âmes un zèle infatigable[1]. »

Le peuple attendait avec impatience le moment où Antoine sortirait de sa retraite. Il réclamait sa parole « comme l'aire de Gédéon, comme la terre sèche est avide de la rosée du ciel[2] ». Antoine commença par prêcher dans les églises, mais la foule nombreuse n'y trouvant pas suffisamment de place, il dut parler en plein air. On accourait de toutes parts à sa prédication. Non seulement les habitants de la ville, y compris l'évêque, le clergé et la noblesse, se pressaient en rangs serrés autour de sa chaire, on venait aussi de la campagne et des villes lointaines pour entendre les paroles de paix et de salut. La légende primitive évalue l'assistance à trente mille âmes. Ce qui entraînait ces multitudes, ce n'était pas simplement le désir d'entendre la parole éloquente d'un homme de talent, c'était bien plus encore la « certitude de trouver le salut dans les instructions du serviteur de Dieu[3] ». En effet, Antoine était plus qu'un savant, plus qu'un orateur, c'était un apôtre. Ses paroles remplissaient d'enthousiasme les cœurs et leur communiquaient l'inépuisable charité dont il était animé. Même dans ses sermons écrits, qui ne sont que l'ébauche informe et comme le squelette de ceux qu'il a prononcés, on le voit paraître lui-même, avec le double caractère de sa personnalité, comme un chanoine méditant et approfondissant les problèmes théologiques, et comme l'apôtre franciscain qui étudie les cœurs pour remédier aux maux des peuples et apprend à connaître leurs besoins pour y subvenir

[1] Légende primitive, p. 195.

[2] *Ibid.*, p. 196.

[3] *Ibid.*, p. 197.

Aussi sa prédication exerça-t-elle une influence profonde. Voici en quels termes s'exprime l'auteur de la légende primitive : « Mais comment redire les fruits de sa parole : la paix et l'union fraternelle rétablies là où régnait auparavant la discorde, la liberté rendue aux captifs, l'usure abolie, les vols restitués et les pillages réparés ; à tel point que les coupables engageaient leurs maisons et leurs champs, et venaient en déposer le prix aux pieds de l'apôtre, pour restituer, d'après ses conseils, tout ce qu'ils avaient enlevé[1] ! »

« Antoine arrachait aussi les prostituées à leur vie honteuse, en même temps qu'il écartait du bien d'autrui les brigands les plus fameux par leurs crimes[2]. »

Aussi la vénération dont on l'entourait se transforma-t-elle bientôt en une dévotion profonde et fervente. Les femmes découpaient des morceaux de son habit pour s'en faire des reliques. « Quiconque touchait le bord de sa robe s'estimait heureux[3]. » On fut même obligé de le protéger contre l'enthousiasme de la foule par une forte escorte armée. Pour échapper à ces manifestations délirantes il s'enfuyait au moment opportun[4].

Antoine consacrait aussi une large part de son temps à la confession. Il y trouvait un moyen de se mettre en contact immédiat avec les besoins de ces âmes sur lesquelles il prenait un ascendant croissant. Il se distingue par là de

[1] Légende primitive, p. 198.

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*, p. 197.

[4] Ses sermons écrits sont loin de nous donner l'imprèssion que produisait le prédicateur lorsqu'il s'adressait directement à son auditoire. Bornons-nous donc à relever, dans ce rapide aperçu, quelques traits essentiels de ces documents. Ce qui les caractérise, c'est la connaissance profonde et étendue des saintes Écritures. L'auteur réprimande sèvèrement la corruption du clergé de son temps et la dépravation morale des hommes en général. Suivant les idées qui régnaient alors, l'âme est, dans sa conception, la prisonnière du corps. Il existe trois grands péchés : l'orgueil, l'avarice et la convoitise. L'avarice se manifeste surtout dans l'usure. On échappe à la condamnation par la pénitence : contrition, confession, satisfaction. Il faut amener les hommes à la pénitence par la prédication. Les prédicateurs sont souvent indignes. C'est ici le point de départ d'une violente polémique contre le clergé d'alors. L'éloquence virulente du prédicateur apparaît parfois dans le texte, par exemple lorsqu'il apostrophe les prêtres en ces termes : « *O cæci prædicatores quia scandalum cæcorum timetis, ideo animæ cæcitatem incurritis !* » (sermon du VI[e] dimanche après Pâques). L'auteur ne se rassérène que lorsqu'il parle de la sainte Vierge, à laquelle il attribue le pouvoir d'assurer le salut.

Terminons en donnant la traduction d'une prière que l'on attribue à saint Antoine (insérée dans le manuscrit d'*Henri de Gondavo*..... Voir P. Josa, *I codici manoscritti della biblioteca antoniana di Padova*, Padoue 1886, p. 98 et suiv. : « Lumière du monde, Dieu immense, Père Éternel, dispensateur de la sagesse et de la science, révélateur de la grâce spirituelle pieuse et inestimable ; vous qui connaissez toutes choses avant qu'elles se fassent, qui produisez la lumière et les ténèbres, abaissez votre main, touchez mes lèvres et rendez-les dignes d'annoncer votre parole avec éloquence comme un glaive tranchant. Permettez, ô Dieu ! que ma langue porte vos merveilles, comme une flèche

son futur grand imitateur, saint Bernardin de Sienne qui devait se dispenser de l'exercice de ce sacrement[1].

Cette longue période de travail incessant et absorbant avait fini par épuiser les forces d'Antoine. Il souffrait d'hydropisie, et c'est peut-être à ses nuits de fièvre et d'insomnie que fait allusion la légende primitive en nous racontant l'épisode si caractéristique de l'attaque du démon [2]. Bien que sentant approcher sa fin — il n'avait que trente-six ans — il dissimulait son mal; mais sa voix prenait parfois un accent solennel et prophétique qui n'échappait point à la sollicitude des Frères.

Afin de reposer son corps fatigué, il résolut de se retirer pour quelque temps à la campagne. A Camposampiero, petit bourg au nord de Padoue, il trouva un accueil bienveillant auprès du comte Tiso. Celui-ci lui offrit l'hospitalité chez lui, mais Antoine préféra se loger en plein air, dans une hutte de branchages, comme l'avaient fait si souvent saint François lui-même, et les frères Egide, Masseo, Bernard, Sylvestre, Junipère, bien d'autres encore[3]. Antoine fit établir sa retraite sur un noyer haut et large. Peut-être termina-t-il alors ses sermons sur les fêtes des saints.

Cependant sa maladie faisait de rapides progrès. Il n'y avait plus d'espoir de guérison. Alors il demanda à être transporté à Padoue afin d'y rendre le dernier soupir dans la demeure des Frères Mineurs, près de l'église Sainte-Marie. Les Frères s'empressèrent de répondre à son désir. Mais le triste convoi ne parvint pas jusqu'à Padoue. Antoine expira à Cella, village formant, pour ainsi dire, un faubourg de la ville.

Nous avons déjà parlé des événements dramatiques qui suivirent sa mort et qui amenèrent, un an après, sa canonisation.

Bientôt on lui éleva un temple magnifique qui, par le caractère imposant de son style, rivalise à la fois avec la basilique de Saint-François à Assise et avec

aiguë et légère! Envoyez, ô Dieu! le Saint-Esprit dans mon cœur pour percevoir, dans mon âme pour contempler, et dans ma conscience pour méditer. Inspirez-moi de votre souffle pieux, saint, miséricordieux et clément! Instruisez-moi et bénissez le travail de ma pensée! Que votre sagesse m'enrichisse jusqu'à la fin et que votre conseil suprême me vienne en aide par votre miséricorde infinie! Amen. »

L'effet de cette éloquence, au souffle puissant et à l'allure grandiose, est quelque peu diminué par la longueur des périodes et par la complication du style.

[1] Voy. P. Thureau-Dangin, *Saint Bernardin de Sienne*, Paris, 1896, p. 218 : « Je ne confesse ni homme ni femme et ne m'occupe que de semer la parole de Dieu. » Ce sont là les propres termes de saint Bernardin.

[2] Voy. la IVe partie, ch. I.

[3] P. Sabatier, *ouv. cité*, p. 314. — Voyez les représentations; IVe partie, ch. II et III.

celle de Saint-Marc à Venise. Cette ressemblance n'est pas un effet du hasard. Jusqu'à la fin du xv[e] siècle, on verra en saint Antoine deux hommes : le grand disciple de saint François et le puissant protecteur de sa ville préférée. Ce n'est qu'à partir du xvi[e] siècle que son culte se répandra uniformément dans toute la chrétienté catholique. Nous suivrons ces étapes au cours de notre étude iconographique.

Les œuvres d'art que nous aurons à examiner nous obligeront, le plus souvent, à recourir, pour leur interprétation, aux légendes postérieures qui traitent plutôt des miracles que de la vie intime du saint. Il nous plaît d'avoir pu soulever un instant le voile mystérieux derrière lequel se cache l'homme de grand cœur qui, lui aussi, a démontré « qu'il y a quelque chose de plus entraînant que la parole, c'est l'exemple, et de plus éloquent que l'éloquence, c'est le dévouement [1] ».

[1] Comte d'Haussonville, *Discours de réception à l'Académie française*, 10 mars 1898.

DEUXIÈME PARTIE

LA VÉRITABLE EFFIGIE DE SAINT ANTOINE

Jusqu'à quel point la recherche du portrait de saint Antoine est-elle justifiée et quels résultats pouvons-nous en attendre ?

L'art du portrait, tel que l'a si bien défini M. Gabriel Séailles[1], est le produit d'une civilisation raffinée ; il n'existe donc pas au XIIIe siècle.

Et cependant on rencontre de tout temps, même au plus fort de la décadence, des hommes capables de rendre la ressemblance des physionomies. Ainsi, nous trouvons dans les missels du premier millénaire de l'ère chrétienne, des images qui nous transmettent d'une façon sommaire les traits de Charlemagne et de divers empereurs byzantins. A partir du XIe siècle, lorsque les arts commencent à renaître, on reproduit la figure humaine avec ressemblance, non seulement au crayon et à la plume, mais aussi au ciseau. Peut-être quelques artistes se servaient-ils dès cette époque des masques moulés sur le visage des défunts afin de pouvoir représenter leurs traits avec plus de vérité. Cela semble, du moins, avoir été le cas pour la statue de l'anti-roi Rodolphe de Souabe au Dôme de Merseburg (1080)[2].

A partir du XIIIe siècle on commence à représenter les personnes de leur vivant, et le plus ancien portrait de ce genre dont nous ayons connaissance, en Italie, est celui de saint François à Subiaco[3]. Et encore là, les moyens limités dont disposait l'auteur ne lui ont-ils pas permis de faire un portrait tel que nous

[1] *Revue de Paris*, 1894, p. 206. « Résumer dans une image qui ne montre qu'un moment et qu'un aspect de l'individu, quelque chose de sa vie entière, faire pressentir dans le caractère la destinée, en dégageant de la variété des effets la permanence et l'unité des causes profondes. »

[2] J. Burckhardt, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*. Bâle, 1898, p. 146.

[3] H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885, p. 79 et suiv.

l'exigerions aujourd'hui. Il se borne à esquisser, d'une main empruntée, les traits essentiels de la figure sans se soucier des questions de relief ou de coloris. Le modèle n'est pas fouillé, et pourtant il y a là plus que le simple assemblage des traits : déjà, l'artiste rend le caractère personnel du visage. Cette physionomie délicate avec ses yeux grands ouverts, son nez ferme, ses lèvres fines et sa bouche parlante, reflète une nature élevée, un esprit vif, clair et déterminé, en un mot, l'âme simple et ardente du Père séraphique.

Il existe un portrait authentique de saint François : rechercher celui de saint Antoine paraît donc tout indiqué. Si nous ne réussissons pas à le découvrir, du moins essayerons-nous de le reconstituer au moyen des images exécutées après sa mort. Les circonstances étaient alors telles que nous pouvons entreprendre cette étude avec le ferme espoir d'aboutir à un résultat positif. Les anciennes descriptions de la personne du saint nous fourniront d'ailleurs un précieux instrument de critique et de contrôle.

Existe-t-il un portrait de saint Antoine fait de son vivant? Nous pouvons, sans crainte d'être démenti, répondre à cette question par la négative.

La légende primitive ne nous offre pas non plus de description de sa personne. Deux observations, jetées comme par hasard au milieu du récit, nous apprennent, cependant, que vers la fin de sa vie il souffrait d'hydropisie et de l'extrême corpulence qui en résultait [1]. « Son cadavre avait l'apparence du corps d'un homme endormi, et ses mains, devenues blanches après la mort, étaient plus belles que de son vivant. Tous ses membres étaient flexibles au gré de ceux qui les touchaient [2]. »

Le premier biographe qui prétend donner une description complète de la personne de saint Antoine est Sicco Polentone (1433). Mais, à part deux remarques nouvelles, il ne fait que reproduire les indications de la légende primitive dans un style plus orné. Les renseignements qu'il y ajoute se rapportent à la stature du saint (qui était au-dessous de la moyenne) et à son visage imberbe. En voici, d'ailleurs, le texte : « Saint Antoine est resté imberbe toute sa vie [3]. Son teint était bronzé, car les Espagnols, voisins des Maures, ont tous le teint foncé.

[1] P. Hilaire de Paris (Ms. suisse), p. 18. « Et mirum certe quia, cum homo corpulentia quadam naturali pressus, continuo nihilominus ægrotatione laboraret. »

[2] P. Hilaire, p. 29. « Corpus vero dormientis omnino speciem præferebat. Nam et manus ejus in candorem conversæ pristini coloris pulchritudinem vicere. Cetera vero membra pro contrectantium libitu se præbebant ductilia. »

[3] Sicco Polentone dans Horoy, *Medii ævi bibliotheca patristica*, Paris, 1880, série I, t. VI, col. 489. « quippe virgo, uti natus, ita vita defunctus est ».

De stature, il paraissait au-dessous de la moyenne, mais il était corpulent et hydropique. Sa physionomie semblait délicate, son expression religieuse, de sorte qu'à première vue on devinait en lui un bon caractère et un saint homme. Sa chair qui, par le fait de son origine espagnole, par suite de la grande austérité de sa vie, et aussi en raison de son état maladif, était rude et brune de son vivant, devint, dès qu'il eût expiré, blanche et très molle. La mort, loin de défigurer ses traits, rendit son expression encore plus sereine et plus heureuse, de sorte qu'il paraissait comme endormi. »

Le fait que Sicco Polentone considère saint Antoine comme ayant été imberbe, doit s'expliquer par les images qu'il avait à sa disposition. Or, à Padoue, Antoine semble avoir toujours été représenté rasé.



Maître inconnu du XIV[e] siècle. — Saint Antoine de Padoue.

Padoue, église du « Santo ». (Cliché Alinari.)

Les Bollandistes[1], après avoir cité la description de Cardoso[2], prétendent avec raison que ce n'est pas en Portugal, mais à Padoue qu'il faut aller chercher le véritable portrait de saint Antoine. C'est que là, sans doute, se trouvent les plus anciennes images.

Aussi ces auteurs reproduisent-ils une gravure empruntée à Rodulphus[3] et à Polydorus[4]. Elle est censée être une copie de la vieille image que les Padouans vénéraient à l'époque de ces deux écrivains. Saint Antoine, un jeune moine vu à mi-corps et de face, tient de la main gauche un livre et une branche de lis, tandis qu'il fait de la main droite le geste de la bénédiction. Son visage est aimable et souriant. La provenance de ce portrait nous est inconnue. Quoiqu'il en soit, il n'offre

[1] *Acta SS.*, juin, t. II, p. 713.

[2] Auteur portugais (1606-1669) qui a publié l'*Agiologio Lusitano dos Santos*, Lisbonne, 1651-1657, 3 vol. Cet ouvrage contient de nombreuses légendes sur les saints portugais.

[3] Petrus Rodulphus (évêque de Sinigaglia), *Historia seraphicæ Religionis*, Venise, 1586.

[4] Padre Valerio Polidoro, *Le Religiose Memorie... nelle quali si tratta della chiesa dèl glorioso S. Antonio, confessore da Padova*, Venise, 1590.

aucune analogie avec celui qui est actuellement au presbytère de la basilique du Santo à Padoue et qui passe pour rendre les traits véritables du grand thaumaturge. Cette dernière image, peinte en détrempe sur bois, représente le saint en pied, vu de face, de grandeur naturelle, jeune, imberbe, vêtu de l'habit conventuel des Franciscains. Portant dans la main gauche un livre fermé, il étend la main droite pour bénir. Un nimbe ceint sa tête dont la tonsure est entourée de cheveux châtain foncé. A ses pieds deux donateurs, vus de profil, vêtus de l'habit sacerdotal et coiffés d'une calotte, sont agenouillés chacun dans un angle.

Cette peinture n'est évidemment pas antérieure au XIV[e] siècle. De plus, on n'aperçoit l'ancienne image qu'à travers les restaurations successives dont elle a été l'objet. Il suffit d'étudier attentivement la conception générale de la figure, le modelé recherché et pâteux de la tête et des mains, l'affectation dans la draperie, la présence et le caractère des donateurs agenouillés, pour reléguer dans le domaine de la légende l'attribution de cette image à un artiste du XIII[e] siècle, contemporain de saint Antoine.

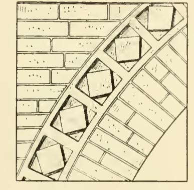
Profitons de cette occasion pour écarter d'avance trois autres peintures qui passent pour des portraits authentiques du saint.

Dans l'église de Saint-Chrysostome à Venise, une peinture donne à saint Antoine l'aspect qu'il a sur le tableau du presbytère à Padoue. Il y manque cependant les deux donateurs agenouillés. Cette image est une copie récente (XVII[e] siècle) exécutée d'après la peinture du presbytère de Padoue. Elle n'aurait eu aucune raison d'être placée à Saint-Chrysostome avant la fondation dans cette église, en 1647, d'une confrérie de Saint-Antoine. A cette date, une bulle papale accorda des indulgences à la chapelle de Saint-Antoine nouvellement consacrée. Suivant la tradition, la famille Civran aurait donné cette image qui décorait une porte de son palais. Ces raisons d'ordre historique sont corroborées par l'aspect de la peinture, dont les ombres tendres et la mollesse recherchée dans les chairs attestent l'origine moderne.

A Camposampiero, dans l'Oratoire de Saint-Antoine, on montre au-dessus de l'autel une peinture en fort mauvais état que l'on voudrait faire passer pour le portrait du saint exécuté sur place, pendant son séjour chez Tiso. N'insistons pas pour combattre cette opinion erronée. L'affectation qui se trahit dans l'attitude comme dans l'expression, et qui est si souvent un signe caractéristique des représentations modernes de saint Antoine, l'auréole composée d'une ligne circulaire, le port de l'habit avec la corde apparente, la présence du lis, assignent à cette œuvre une origine très récente.

A Spolète, où fut canonisé le saint, le *palazzo della Genga* conserve, dans une petite chapelle, un portrait qui passe pour avoir été fait de son vivant. Cette peinture, dont il ne reste plus que la tête recouverte d'une couche fraîche de couleur, provient de l'ancienne église Saint-Simon. L'état dans lequel elle se trouve rend impossible tout examen sérieux.

Puisqu'il n'existe pas de portraits contemporains et que les sources historiques ne nous donnent que des renseignements insuffisants sur l'aspect véritable de saint Antoine, il faut chercher dans les œuvres d'art du XIIIe siècle les éléments nécessaires pour reconstituer son portrait.



Décoration d'un tympan.
Vestibule de la sacristie au « Santo » de Padoue.

L'histoire de la vie et de la canonisation de saint Antoine nous laisse entrevoir que c'est dans les environs de Padoue que nous aurions le plus de chance de trouver sa véritable image.

Voyons d'abord si cette ville conserve des représentations du XIIIe siècle.

Dans le vestibule (*Ambulatorio*) conduisant de l'église du Santo à la sacristie, sur le tympan de la porte qui y donnait autrefois accès, se trouve une fresque du XIIIe siècle. D'après l'inscription qui se développe autour du tympan, cette peinture aurait été restaurée par les soins d'un certain Bartolomeus Campuslongus en 1519. Néanmoins, l'arc du tympan et la fresque ont conservé à travers la restauration leur aspect primitif. L'arc, composé d'une série de petits losanges, séparés les uns des autres par des barres, est identique à la décoration du tombeau d'Anténor à Padoue même (1283-1295) et rappelle d'une façon frappante l'agencement des arcades de l'ancien cloître du Santo, dit *il Paradiso*, qui date aussi du XIIIe siècle. La peinture représente la Vierge et l'Enfant Jésus entre deux saints franciscains, qui, vus de profil, debout, les mains jointes, s'inclinent vers le groupe divin et l'adorent. Elle aussi offre tous les caractères de l'école byzantine[1].

Ce sujet rappelle deux tympans sculptés qui se trouvent à Venise, l'un aux Frari (fin du XIIIe siècle)[2], et l'autre à la Scuola di San Giovanni Evangelista (commencement du XIVe siècle). Les deux reliefs figurent la Vierge et l'Enfant

[1] La figure de Campuslongus a été ajoutée dans l'angle à droite lors de la restauration de 1519

[2] Petite porte dans le bas côté nord près du porche latéral.

entre les deux saints. Celui des Frari, dont il doit seul être question ici, offre une décoration analogue à celle de Padoue ; mais les deux Franciscains agenouillés portent la barbe tandis qu'à Padoue ils sont imberbes. Ces deux saints ne peuvent être que saint François et saint Antoine. Saint François ne se distingue que par les stigmates imprimés sur les mains, mais pour le reste les deux moines sont identiques. Et encore avons-nous quelque raison de croire que — sur le tympan de Padoue, — ces stigmates ont été ajoutés plus tard par erreur sur les mains du moine de droite, tandis qu'ils devaient être réservés à celui de gauche, car saint François a toujours en pareil cas la place d'honneur à la droite de la Vierge (même dans le propre sanctuaire de saint Antoine).

A l'entrée de la chapelle de la *Madonna Mora* au Santo de Padoue, on voit, sur un pilier, une fresque très ancienne. Saint Antoine y est représenté sous une arcade peinte. Il est de face et tient de la main gauche un livre fermé qu'il désigne de la main droite. Sa tête tonsurée est ceinte d'un nimbe rehaussé sur le fond. Les traits de son visage imberbe frappent par leur maigreur. De fortes rides rayent le front, les muscles orbiculaires et les joues; de grands yeux inanimés enfoncés dans leurs orbites, un nez effilé souligné par une bouche aux fines lèvres donnent à sa physionomie une raideur byzantine. Gonzati prend ce moine pour saint François et rattache la peinture au xve siècle[1]. La rigidité de l'œuvre, son aspect primitif, l'inexpérience du peintre suffiraient déjà pour faire reculer cette date de deux siècles. Nous possédons cependant un argument encore plus probant en faveur de notre opinion : c'est le fait que la chapelle de la *Madonna Mora* a été décorée au XIIIe siècle[2]. — Gonzati commet aussi une inexactitude dans la désignation du portrait. L'absence des stigmates indique nettement saint Antoine.

La valeur documentaire de cette œuvre, exécutée au moins soixante ans après la mort du saint et défigurée par des retouches nombreuses, laisse à désirer, bien qu'on y sente une certaine recherche d'originalité.

Nous ne mentionnons pas à cette place la figure de saint Antoine qui se trouve également à Padoue, dans la salle du chapitre, et que l'on attribue à Giotto. Nous savons que ce peintre créa, pour saint François, un type idéal sans tenir compte de la tradition iconographique. N'en aurait-il pas fait autant pour saint Antoine?

[1] Gonzati (Bernardo), *la Basilica di S. Antonio di Padova*, 2 vol. in-fol., Padoue, 1852, vol. I, p. 244.

[2] Gonzati I, p. 23. Document XVI.

Un précieux diptyque d'or et d'émail, exécuté à Venise postérieurement à 1290 et conservé actuellement au musée historique de Berne, nous offre une image de saint Antoine fort intéressante. Suivant une ancienne tradition, cet autel aurait fait partie du trésor enlevé par les Suisses à Charles le Téméraire ; mais M. Stammler a établi récemment que le roi André III de Hongrie (1290-1301) le fit exécuter à Venise. Plus tard, sa veuve Agnès le légua au couvent de Königsfelden, d'où il parvint à Berne après la suppression de cette maison religieuse[1].

Le buste de saint Antoine se trouve à côté de celui de saint François dans la marge inférieure du volet de droite. Ces deux saints font pendant à saint Dominique et à saint Pierre martyr. Les Frères Mineurs, vus de face, se détachent sur fond d'or. Ils sont nimbés, et vêtus de l'habit brun très clair, relevé à la ceinture par la corde invisible, le capuce à demi abaissé. Saint Antoine tient dans la main gauche, comme d'ailleurs saint François, un livre fermé qu'il appuie contre lui. De la main droite élevée à la hauteur de l'épaule, la paume en dehors et les doigts étendus, il semble donner une explication. Nous retrouverons ce geste à Pérouse et à Florence, dans les peintures du XIII[e] siècle. Saint Antoine porte comme saint François une légère barbe blonde encadrant le visage. Les cheveux de saint François sont bruns; ceux de saint Antoine d'un ton bleuâtre. Cette dernière teinte n'est pas destinée à figurer un âge avancé ; car tous les vieillards portent sur ce diptyque des cheveux blancs. Il est plus probable que, par un sentiment d'harmonie et d'équivalence, le maître aura voulu donner aux cheveux de saint Antoine la teinte employée pour colorer le glaive qui tranche la tête de saint Pierre martyr[2]. Les visages de saint François et de saint Antoine ont une ressemblance qui provient surtout de l'impossibilité dans laquelle se trouvait alors l'artiste de créer des types individuels et distincts. Cependant lorsqu'on compare attentivement les deux physionomies, on constate des différences qui ne sont peut-être pas complètement l'effet du hasard, et qui, d'ailleurs, apparaissent dans d'autres portraits du même temps. Saint Antoine est moins ascétique que saint François ; sa tête est plus large et plus ronde, ses lèvres charnues lui donnent une expression moins sévère, plus paisible. Ces traits s'harmonisent

[1] J. Stammler, *Der sogenannte Feldaltar des Herzogs Karl des Kühnen von Burgund im historischen Museum zu Bern*. Article paru dans les *Katholische Schweizer-Blätter*, année 1885, III[e] et IV[e] livraisons. — Le même, *Der Paramentschatz im historischen Museum zu Bern in Wortund Bild*, Berne, 1895, p. 30 (grav.).

[2] Cette teinte, adaptée à la chevelure, se retrouve dans la *Descente de croix* sur la figure du disciple qui détache les pieds du Christ.

parfaitement avec le caractère véritable de saint Antoine, tel qu'il nous apparaît dans la légende primitive. Il se pourrait donc qu'il y eût là une tendance de l'artiste à faire ressortir un type individuel. En tout cas, retenons ce fait que saint Antoine porte une barbe blonde et qu'il est représenté jeune ou tout au moins dans la force de l'âge.

Parmi les documents importants du XIIIe siècle, à consulter en dehors de



Bonaventure Berlinghieri.

Florence, galerie antique et moderne. (Cliché de l'auteur.)

Padoue et de Venise, nous citerons en première ligne le diptyque de l'Académie de Florence[1] n° 101.

Il provient de l'église Sainte-Claire à Lucques[2]. Crowe et Cavalcaselle l'attribuent à l'école de Bonaventure Berlinghieri ; M. Thode le rapproche de la peinture de Santa-Croce (chapelle des Bardi), et le considère comme datant

[1] *Guida della R. Galleria antica e moderna*. Bencini, 1893, p. 63.

[2] Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la peinture italienne*, éd. allemande, Leipzig, 1869-76, I, p. 133. — Thode, p. 90.

de la fin du XIII[e] siècle. Le volet de droite représente la *Crucifixion* avec des épisodes de la Passion; celui de gauche la Vierge et l'Enfant placés entre des saints qui occupent trois rangs superposés. Sur la rangée inférieure, saint Georges est entouré de saint François et de saint Jacques (et non pas saint Jean comme l'indique le catalogue), à gauche, de saint Antoine de Padoue et de saint André à droite.

Pour nous rendre compte de la valeur iconographique de ce tableau en ce qui concerne saint Antoine, il suffira de constater la conformité du portrait de saint François avec son image authentique à Subiaco. A part le cachet personnel de l'école et de l'artiste, la figure correspond entièrement au portrait authentique de saint François. Il est donc fort probable que, si le peintre a eu à sa disposition des représentations anciennes ou des descriptions de saint Antoine, il s'y sera conformé aussi rigoureusement qu'il l'a fait pour saint François.

Les attitudes des deux saints franciscains sont identiques. Ils sont debout, vus de face, vêtus de l'habit de l'Ordre, le capuce pointu relevé sur la tête, un livre fermé et orné de pierreries dans la main gauche, l'autre main relevée faisant le même geste d'explication que nous avons déjà observé sur le diptyque de Berne. Ils portent une ceinture de drap ou de cuir de la même couleur que l'habit. A cette ceinture pend la corde franciscaine, très courte, ne dépassant pas les genoux et formant trois nœuds.

Le visage de saint Antoine est celui d'un jeune homme imberbe. Tandis que la maigreur de saint François est accentuée par de fortes rides, saint Antoine est replet, son nez est moins long et plus large que celui de saint François; les sourcils paraissent plus arqués et les yeux moins enfoncés dans leurs orbites; la bouche est plus petite; les lèvres sont moins serrées; le menton semble plus arrondi et moins prononcé que sur la figure de saint François. Au-dessous, le saint est désigné par les lettres :

S. ĀTO

Admettons que l'artiste ait été renseigné sur la ressemblance véritable de saint Antoine, aussi exactement qu'il paraît l'avoir été sur celle de saint François : nous nous trouvons en face du plus ancien et du plus fidèle portrait du grand thaumaturge.

Il faut citer ici un sceau ogival et de cire rouge, publié par le R. P. Louis

Antoine de Porrentruy dans l'ouvrage sur saint François édité par la maison Plon [1]. Ce sceau qui se trouve aux Archives nationales à Paris [2], a été apposé par Jean du Mans, Frère Mineur, sur un acte conclu en 1267 à Viterbe entre lui et des marchands siennois. En voici la description : Sous un arc trilobé et surmonté de trois petites tourelles, deux saints franciscains vus de profil, imberbes, nimbés, soutiennent un crucifix. La légende porte en exergue : *Sigillum fratris*... Les visages sont presque identiques, mais on découvrira aisément entre eux une légère différence ; à l'observateur attentif, la tête du moine de droite (saint Antoine, selon toute probabilité) paraîtra moins inclinée que l'autre, le visage moins osseux. Nous avons donc là une indication précieuse pour l'iconographie de saint Antoine.

En effet, dans toutes les représentations de cette époque, où nous retrouvons les deux saints ensemble, le visage de saint Antoine offre une apparence replète comparé à la tête décharnée de son compagnon. Quant au costume, remarquons le capuce rabattu sur les épaules et la corde serrant et faisant bouffer l'habit à la taille.

Les mosaïques absidiales de Saint-Jean de Latran et de Sainte-Marie Majeure à Rome [3] contiennent, au milieu de figures d'autres saints, celles de saint François et de saint Antoine exécutées par les frères Torriti.

La mosaïque du Latran, d'origine antérieure au XIIIe siècle, fut restaurée sous le pontificat de Nicolas II († 1292) par Torriti et, à cette occasion, les figures des deux grands saints de l'Ordre furent intercalées dans la composition avec celle du pape. Cette œuvre est trop connue pour que nous ayons à en donner ici une description détaillée. Rappelons seulement que nos deux saints, de moindres dimensions que les autres, se font pendant, l'un placé derrière la sainte Vierge, l'autre derrière saint Jean-Baptiste. Ils sont debout, vus de profil, la tête tournée de trois quarts vers la croix mystique qu'ils adorent en joignant les mains. Ils portent, rejeté en arrière, le capuce pointu de l'habit franciscain. Leur allure empruntée contraste avec l'attitude franche et délibérée des autres personnages. Saint François présente le type traditionnel, avec le visage

[1] Plon, 1885, pl. XXVIII (grav.).

[2] Archives nationales, J. 473, n° 22. — H. : 0m,3 ; l. : 0m,2. « Obligation de frère Jean de Cenomanis, de l'Ordre des FF. Mineurs, et Guillaume de Chastelleraull, chanoine de Reims, clercs du Roi envoyés par lui vers le saint-siège, par laquelle ils reconnaissent avoir emprunté de Bonaventure Bernardin, François Guido et Jacques Aldobrandin citoyens et marchands siennois 77 livres tournois. — 5 septembre 1267. »

[3] Alinari phot., 7149, 7152. — Crowe et Cavalcaselle, I, p. 80 et suiv. — Thode, p. 91, 92, 475.

émacié et la barbe blonde. Saint Antoine est ici un vieillard à barbe grise et à cheveux blancs. A côté de lui on lit :

S
AN
T
O
N
I
V
S

La mosaïque de Sainte-Marie Majeure est due, dans son ensemble, à Jacopo Torriti. Elle est signée et datée de 1295. Nous y retrouvons saint François et saint Antoine dans la même attitude qu'au Latran. Mais cette fois, leurs dimensions égalent celle des autres saints. Ils ne sont plus intercalés maladroitement dans une composition qui ne les admettait pas d'abord, mais ils prennent place au milieu des grands saints de l'Évangile, comme parmi leurs pairs. Tandis que saint François est imberbe, saint Antoine a la même physionomie qu'au Latran : c'est un vieillard à cheveux blancs et à barbe grise.

On se convaincra facilement des modifications récentes que la figure de saint Antoine a subies sur la mosaïque de Sainte-Marie Majeure. C'est au point qu'elle semble avoir été entièrement refaite. Quant à la mosaïque du Latran, on sait qu'elle a été restaurée sous le pontificat de Léon XIII. Le fait de ces restaurations nous a déterminé à comparer les deux figures de saint Antoine, sous leur aspect actuel, avec la copie qu'en a faite Chacon [1] au XVIe siècle [2]. Le manuscrit original se trouve au Vatican (Bibliothèque : Fonds latin 5407). La feuille 13 contient l'image de saint Antoine, peinte à l'aquarelle et désignée de la façon suivante :

S. Antonius de Padua, ex absidibus Lateranensis et S. Mariæ ad nives opere vermiculato seu musivo a Nicola 4, pp. factis eadem utrobique effigies.

Sur cette image saint Antoine est jeune. Il porte des cheveux blonds et une légère barbe de la même teinte. Chacon reproduisant en général fidèlement ses modèles, nous avons tout lieu de croire que les cheveux blancs et la barbe grise des mosaïques constituent une innovation due à la main des restaurateurs modernes. Il n'en est pas moins vrai que saint Antoine a été représenté à Rome, à la fin du XIIIe siècle, portant la barbe.

[1] Chacon ou *Ciacconius*, né en Espagne en 1540.

[2] Eug. Müntz, *Les sources de l'archéologie chrétienne dans les bibliothèques de Rome, de Florence et de Milan* dans les *Mélanges de l'École de Rome*, 1888, p. 83.

Une légende, que nous trouvons déjà dans le *Liber Miraculorum* (n° 70)[1], prouve que saint Antoine, peu connu alors en dehors de l'Ordre franciscain, ne fut pas admis facilement parmi les figures de la mosaïque du Latran. Voici le récit de cet épisode :

« Lorsque, sous le pontificat de Boniface VIII, la tribune de l'église du Latran fut restaurée, on en confia la mise en état à deux Frères Mineurs, artistes experts et savants, après leur avoir désigné les images que le pape leur ordonnait de refaire. Voyant qu'il restait encore de l'espace pour d'autres figures, ils ajoutèrent de leur propre initiative les images de saint François et de saint Antoine. Lorsqu'on porta cette nouvelle au pape, il s'écria : « Laissez-y saint François, puisqu'il y est ; quant à saint Antoine, il n'a rien à faire là ! Allez donc, détruisez cette image et remplacez-la par celle de saint Grégoire ! » Mais lorsque les ouvriers voulurent se mettre à l'œuvre, ils furent précipités l'un après l'autre par une puissance surhumaine du haut de la voûte, de telle sorte que tous y perdirent la vie. Lorsque le pape apprit cet événement il envoya l'ordre de laisser le saint en paix : « *Car*, dit-il, *nous y perdrions plus que nous n'y gagnerions !* »

Nous croyons entrevoir la vérité sous le voile transparent de cette légende. Le pape Nicolas IV, Jérôme d'Ascoli, avait été Général des Franciscains (1274-1279), et c'est sur son initiative qu'un maître célèbre avait écrit dans un style admirable une biographie de saint Antoine[2]. Il est donc fort naturel, qu'après son élévation au pontificat, Nicolas IV ait, par intérêt pour l'Ordre franciscain, ordonné la représentation de ces deux saints sur la mosaïque absidiale du Latran. Plus tard, Boniface VIII, mal disposé envers l'Ordre, voulut substituer une autre figure à celle de saint Antoine qui passait alors pour le champion des traditions d'humilité et de pauvreté. Mais la volonté du pape finit, sans doute, par capituler devant celle des Frères Mineurs, qui n'entendaient pas voir supprimer ainsi l'image du plus grand disciple de saint François.

Dans la Galerie de Pérouse, nous voyons, au numéro 21 de la *Sala dei Cimelii*, une image de notre saint datant aussi du XIII[e] siècle. M. Thode[3] l'attribue au

[1] *Acta SS.*, p. 739.

[2] Voy. Lempp, *Zeitschrift.*, XI, p. 211. La chronique de Glassberger, *Analecta franciscana*, Quaracchi 1887, t. II, démontre que ce maître célèbre fut Jean Pekham, évêque de Canterbury, mort en 1292. Il s'agit probablement de la légende qu'a transcrite Surius en y ajoutant plusieurs renseignements nouveaux. (Le P. Hilaire de Paris, p. XXV, attribue à tort la légende du ms. suisse à Jean Pekham.)

[3] Thode, p. 87.

maître qui a signé en 1272 un grand crucifiement où se trouve la figure de saint François. Suivant M. Thode, la manière de ce peintre se rapprochait de celle de Margaritone d'Arezzo, tout en présentant un caractère plus tendre et plus délicat. C'est à lui que cet auteur attribue aussi la figure de saint François à Sainte-Marie des Anges d'Assise. Le signe caractéristique de sa manière se retrouve dans la longueur effilée du nez et dans les plis fortement accusés des muscles orbiculaires.



Maître inconnu du XIII[e] siècle. — Saint Antoine de Padoue.

Pérouse, galerie de peintures. (Cliché de l'auteur.)

Ce petit panneau fait partie d'un triptyque dont le centre (n° 22) représente la *Descente de Croix* et la *Mise au tombeau*. L'autre volet (n° 24) contenant l'image de saint François nous paraît, contrairement à l'avis de M. Thode, d'un style inférieur à celui des numéros 21 et 22.

L'image, peinte à la détrempe sur bois, est contenue dans un cadre rehaussé, formé par deux colonnes d'un genre très primitif qui supportent un arc trilobé. Celui-ci est décoré d'un ornement de style roman simulant un lacet déroulé en forme de méandre. La figure même se détache sur fond d'or. Elle représente saint Antoine debout, vu de face, en habit franciscain brun clair. De la main gauche il tient un livre ouvert qui porte en caractères rouges l'inscription : « *Invocavi et venit in me spiritus sapientiæ et intellectus* [1] », tandis qu'il lève la main

[1] « J'ai invoqué Dieu, et il m'a donné l'esprit de sagesse et d'intelligence. » C'est le fragment

droite comme pour enseigner. Le capuce, rabattu et formant plusieurs plis, repose sur les épaules. La corde ceint les reins d'une façon toute naturelle et relève légèrement l'habit. Le front bas, le nez effilé, les sourcils arqués, les yeux en amandes et une petite bouche dont la lèvre inférieure est épaisse, constituent un type personnel assez vivant. Les pommettes saillantes sont teintées de rose. La tonsure, tout à fait archaïque, laisse apparaître trois cercles superposés de cheveux noirs. Une fine barbe également noire encadre le visage.

Le nimbe est composé d'un grand disque sur lequel se dessinent d'élégantes arabesques d'or. Au-dessous de la figure, on lit l'inscription : ANTONIUS.

La physionomie offre, comme l'a déjà remarqué M. Thode[1], une ressemblance frappante avec celle de saint François à Sainte-Marie des Anges (Assise). Dans l'arrangement des cheveux et de la barbe, il y a identité complète. Voici les différences : à Assise la longueur du corps est exagérée (on a probablement ajouté un morceau au tableau primitif), tandis qu'à Pérouse elle paraît normale. Les paroles du livre sont écrites en caractères majuscules à Assise et en minuscules à Pérouse.

En tout état de cause, il faut admettre que ces deux images proviennent du même auteur. Du moment que cet artiste a conçu la figure de saint Antoine d'une façon identique à celle de saint François, il est fort probable que les sources d'informations sur le véritable portrait de saint Antoine lui échappaient. Ici encore, nous sommes obligés de refuser toute valeur à l'image en tant que portrait du saint. Elle n'en reste pas moins très intéressante par l'aspect doux et vivant que l'artiste a su lui donner et que son état de parfaite conservation nous a transmis dans toute sa fraîcheur.

Un vitrail de l'église supérieure de Saint-François à Assise donne lieu à des observations analogues[2]. Au bas de cette verrière, les figures de saint François et de saint Antoine se font pendant. Leurs visages sont d'aspect identique. Le front ridé et découvert, le regard baissé, le nez allongé, une barbe vénérable, la tête ovale, inclinée comme pour méditer : tels sont les caractères de leurs physionomies. L'attitude, d'une raideur toute byzantine, ne varie que dans la façon dont les deux saints portent le livre. Saint François, à gauche,

d'une prière qui est insérée dans les anciens bréviaires franciscains. Voy. un bréviaire du XVe siècle à la *Bibliothèque Nationale* à Paris, ms. lat. n° 760, fol. 405 au verso.

[1] Thode, p. 87.

[2] Grand vitrail à droite, lorsqu'on pénètre par le portail dans la nef supérieure. A propos des scènes qui s'y trouvent représentées, voir la IVe partie. Notre saint est désigné par une inscription au-dessous de ses pieds, qui est à demi effacée.

le tient verticalement et désigne d'une de ses mains stigmatisées la croix qui orne la couverture du volume. Saint Antoine l'incline légèrement sur l'avant-bras et applique une main sur la tranche du livre comme s'il voulait l'ouvrir. Cette représentation ne peut, pas plus que la précédente, nous amener à la découverte des traits authentiques du saint.

Dans la nef supérieure de l'église de Saint-François à Assise, la voussure de l'arc d'entrée est décorée de plusieurs figures de saints, attribuées à l'école de Cimabue [1].

Du côté sud, nous apercevons saint Antoine avec saint Benoît, au-dessous de saint François et de sainte Claire. Ces figures ont le double de la grandeur naturelle. Chacune se trouve dans un cadre peint formé de deux colonnes qui supportent un arc cintré. Elles sont en pied et vues de face. Saint Antoine tient un livre rouge entre les deux mains. Une corde relève l'habit autour des reins. Il s'avance vers le spectateur. Des cheveux blonds et une barbe de la même teinte se détachent sur le nimbe doré. Comparé à saint François il semble plus jeune et moins robuste. Son nez est plus effilé, ses sourcils sont plus arqués. Tandis que le visage de saint François exprime la gravité d'un fondateur d'Ordre, les traits de saint Antoine reflètent plutôt l'intelligence et la science d'un docteur de l'Église. Cette nuance est particulièrement marquée par le geste dont saint Antoine présente le livre.



École de Cimabue. — Saint Antoine et saint Benoît.
Assise, église supérieure de Saint-François. (Cliché Alinari.)

Dans son ensemble, saint François correspond aux données du portrait authentique. Il n'y aurait donc aucun argument à faire valoir contre la véracité de celui de saint Antoine, s'il ne provenait pas d'une contrée dans laquelle sa personne était peu connue au XIIIe siècle. Cette image très vivante se détache avec ampleur sur le fond d'azur. L'harmonie de la draperie égale le naturel de

[1] Thode, p. 90.

l'attitude et du geste. C'est la première fois que nous rencontrons la figure de saint Antoine non pas immobile, mais en marche.

Enfin, la dernière image que nous puissions citer parmi celles du XIIIe siècle, se trouve dans le tableau de la chapelle Bardi (église de Santa-Croce à Florence). Cette peinture, généralement attribuée à Margaritone d'Arezzo[1], représente saint François entouré des dix-huit scènes de sa légende. A droite, en bas, on le voit apparaître pendant la prédication de saint Antoine au chapitre. Nous reviendrons plus tard sur la composition; bornons-nous, pour le moment, à observer la figure de saint Antoine : il est debout, tourné de trois quarts à droite, en habit franciscain, coiffé du capuce, sans auréole. Ses traits ridés, ainsi que sa barbe et ses cheveux gris, indiquent un âge avancé.

Les documents iconographiques que nous venons de passer en revue, nous permettent-ils de reconstituer les traits essentiels du portrait véritable de notre saint ? Nous ne pouvons répondre à cette question qu'avec une extrême réserve. S'il est vrai qu'à peu près toutes les images du XIIIe siècle confirment les indications de la légende primitive, c'est-à-dire l'apparence replète, l'expression sereine et douce, il est cependant difficile d'y trouver de nouveaux détails de nature absolument positive. Nous ne saurions donc résoudre d'une façon définitive la question de savoir si saint Antoine portait la barbe ou non. Sur douze représentations, huit nous le montrent avec de la barbe, mais dans trois de ces dernières (sculpture aux Frari de Venise, tableau de la Galerie de Pérouse, vitrail d'Assise), l'artiste semble avoir simplement substitué le visage de saint François à celui de saint Antoine. Parmi les cinq autres représentations du saint avec sa barbe, celle de Margaritone d'Arezzo à Santa-Croce ne peut entrer en considération, puisque saint Antoine, mort à trente-six ans, y figure comme un vieillard. Quant à celles de Cimabue à Assise, des absides du Latran et de Sainte-Marie Majeure à Rome et à celles du Musée de Berne, elles pourraient sans doute servir de base à une argumentation en faveur du type avec port de barbe. A notre avis cependant, cette hypothèse ne suffirait pas à infirmer les conclusions qu'il est permis de tirer de la peinture de Berlinghieri à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Comme nous l'avons constaté, saint François et saint Antoine y sont représentés ensemble : saint François porte la barbe, saint Antoine, au contraire, est imberbe. Pour que l'artiste ait établi cette différence entre deux saints dont les types ont été ailleurs identifiés faute de documents

[1] Thode, p. 116 et suiv. — Crowe et Cavalcaselle, I, p. 156. — Vasari (éd. Lemonnier), I, p. 221, l'attribue à tort à Cimabue.

nécessaires pour établir les traits personnels de saint Antoine, il a dû avoir des raisons particulières. Or, la figure de saint François étant de tous points conforme à ses portraits authentiques, nous n'avons pas lieu de douter qu'il ne se soit tenu à des données iconographiques certaines pour représenter saint Antoine. D'ailleurs, l'exactitude de cette œuvre est confirmée par les peintures exécutées à Padoue où le souvenir de saint Antoine était resté plus vivant que partout ailleurs. On peut aussi invoquer en faveur de la thèse du visage imberbe tous les portraits faits dans cette même ville aux xive et xve siècles. Il faut compter ici, il est vrai, avec l'influence de Giotto qui créa pour Antoine, comme pour la plupart de ses héros, un type idéal et conventionnel ; et en ce qui concerne particulièrement l'image du presbytère au Santo, cette observation a du poids. Elle ne peut, néanmoins, nous autoriser à faire complètement abstraction de la tradition locale. Tout en considérant cette question du port de barbe comme difficile à résoudre d'une façon définitive, nous croyons devoir nous prononcer en faveur de l'hypothèse qui admet le visage imberbe, cette supposition nous paraissant avoir pour elle les raisons les plus décisives.

Ce ne sont certes pas les images du xiiie siècle qui pourraient nous fixer sur le teint du visage ; et, en ce qui concerne la nuance de la chevelure, nous mettrons le lecteur en garde contre des conclusions trop hâtives. La plupart des peintures donnent au saint des cheveux blonds ; une seule, celle de Pérouse (Galerie n° 21), des cheveux noirs. Saint François avait des cheveux noirs [1], le peintre contemporain ne l'en a pas moins représenté blond [2]. Ne nous fions donc pas trop à la fidélité des portraits de ce temps.

Ce qui ressort avec évidence de la comparaison des figures de saint Antoine avec celles de saint François placé à côté de lui ou peint par le même auteur, c'est l'expression douce, aimable et bienveillante du premier ; ce sont ses traits détendus, son regard limpide et profond.

L'attitude et le vêtement du saint ne varient guère. En général, il tient un livre d'une main et lève l'autre pour faire un geste d'explication. Il porte des sandales et une robe de bure munie d'un capuce pointu et relevée à la taille par une ceinture d'étoffe ou de corde.

Ce qui précède fait ressortir la différence essentielle existant au xiiie siècle entre l'iconographie de saint François et celle de saint Antoine. Pour saint François, tant que les artistes ont voulu représenter sa véritable image, ils ont

[1] Thomas de Celano, lég. I, 83, *Acta SS.*, Oct. II, p. 706.

[2] Thode, *ouv. cité*, p. 80.

pu recourir à la description détaillée, au portrait authentique connu de tout le monde. Aussi rencontrons-nous toujours le même type pendant le XIIIe siècle [1].

Au contraire, les images de saint Antoine n'ayant pour base aucun récit historique, aucun portrait authentique, varient d'une façon surprenante.

Une autre différence, qu'il est à peine besoin d'indiquer, consiste dans la rareté des représentations de saint Antoine, comparée au grand nombre de celles de saint François; et non seulement elles sont rares, mais nous sommes encore obligé d'aller les chercher dans des tableaux consacrés à d'autres sujets et où elles jouent un rôle effacé. Dans de pareilles conditions, on le comprend, les artistes mettaient moins de soins à l'exécution précise de la figure que lorsqu'il s'agissait de peindre le saint auquel était consacré le retable. Il n'y a en effet pas un seul tableau, parmi ceux que nous avons énumérés dans ce chapitre, qui soit consacré exclusivement à saint Antoine de Padoue. Chaque fois, il nous apparaît en compagnie de saint François. D'où cette conséquence : qu'il n'existe pour ainsi dire pas, au XIIIe siècle, de représentations des scènes de la légende. Peut-être est-ce par hasard que le Santo de Padoue, véritable centre et source du culte de saint Antoine, ne nous a pas conservé d'anciennes représentations de ce genre. Le fait est qu'ailleurs ce culte n'était qu'un complément de celui de saint François. Il n'y a aucune église du XIIIe siècle, à part celle de Padoue, qui ait été vouée à notre saint, et, partout, saint Antoine nous apparaît comme l'ombre du fondateur de l'Ordre des Frères Mineurs.

Ce n'est pas sans raison qu'on l'a représenté plus tard comme faisant pendant à saint Paul tandis que saint François est opposé à saint Pierre.

[1] Excepté à Sainte-Marie Majeure. Voy. Thode, p. 91.

TROISIÈME PARTIE

LES REPRÉSENTATIONS DE SAINT ANTOINE

DU XIV[e] AU XVI[e] SIÈCLE

Dans cette étude, nous suivrons de près l'évolution que subit l'image de saint Antoine à partir du XIV[e] jusqu'à la fin du XVI[e] siècle. Nous assisterons ainsi, tout en approfondissant notre sujet, au développement général de l'art italien, se manifestant dans la série des représentations d'une seule et même individualité. Ce sera le plus souvent un jeune franciscain, au visage imberbe, que nous rencontrerons dans nos pérégrinations. Toutes les fois que nous aurons à décrire une image semblable, nous n'insisterons ni sur sa jeunesse, ni sur l'absence de la barbe.

CHAPITRE PREMIER

LE XIV[e] SIÈCLE

Nous devons à Giotto, ce grand génie qui domine de haut tous les peintres de son époque, cinq représentations de saint Antoine.

L'une d'elles se trouve au Santo de Padoue, une autre dans le *Couronnement de la Vierge* à Florence, et enfin d'autres dans les compositions que Giotto a consacrées à l'apparition miraculeuse de saint François pendant la prédication de son grand disciple.

La salle du chapitre au Santo[1], située au Sud de la basilique, fait suite à

[1] Gonzati, I, p. 32 et p. 265 et suiv. — Crowe et Cavalcaselle, I, p. 242. — Thode, p. 513. — Selvatico, *Guida di Padova*, éd. 1869, p. 89.

la sacristie[1]. Les fresques, autrefois cachées sous le badigeon, ont été retrouvées dans le courant de ce siècle grâce aux recherches de quelques amateurs guidés par d'anciens textes. Riccobaldo de Ferrare, contemporain de Giotto, atteste en effet l'activité de ce peintre au Santo. Ce chroniqueur étant mort en 1313, les peintures sont d'une époque antérieure à cette date.

Voici les propres termes de Riccobaldo : « Zotus pictor eximius Florentinus agnoscitur; qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in Ecclesiis Minorum Assisi, Arimini, Paduæ, ac per ea, quæ pinxit Palatio Comitis Paduæ, et in Ecclesia Arenae Paduae[2]. » Michel Savonarole, qui écrivait en 1440, précise l'endroit où Giotto avait peint : « Capitulumque Antonii nostri etiam sic ornavit (Giottus), ut ad hæc loca et visendas figuras[3], pictorum advenarum non parvus sit confluxus[4]. »

Ghiberti confirme ces auteurs : « (Giotto) dipinse in Padoa, nei frati Minori, dottissimamente[5]. » Enfin l'Anonyme de Morelli ajoute son témoignage aux autres : « Nel Capitolo la Passione fu de mano de Giotto Fiorentino[6]. »

Nous avons cité ces auteurs *in extenso* pour prouver au lecteur que l'attribution à Giotto repose sur une tradition historique bien établie. Si Selvatico, Crowe et Cavalcaselle, et d'autres se rangent à l'opinion de Gonzati, M. Thode la conteste énergiquement, mais il ne s'appuie que sur des raisons de style insuffisamment développées. Il nie le caractère « giottesque » des figures et leur trouve une ressemblance frappante avec les peintures d'Altichieri et d'Avanzi dans la chapelle de Saint-Félix et dans l'oratoire de Saint-Georges[7].

Avant d'émettre notre avis sur cette question, nous ferons remarquer que les paroles de l'Anonyme de Morelli, faisant allusion à la Passion (la *Passione* fu de mano...), ne se rapportent pas aux peintures récemment découvertes sur les parois latérales, comme le pense Gonzati, mais bien plutôt à un crucifiement qui devait se trouver sur la paroi Est. Gonzati suppose que cette surface était autrefois percée de portes et de fenêtres, et qu'elle ne pouvait par conséquent contenir cette *Passion*. Il en conclut que ce terme s'applique aux prophètes prédisant la Passion de Notre-Seigneur. Cette interprétation nous paraît par trop cherchée.

[1] Gonzati, I, p. 73 (pl.).

[2] Muratori, *Ser. rerum Ital.*, IX, col. 255.

[3] Ce mot semble avoir trait aux figures qui nous occupent.

[4] Michel Savonarole, *De Ornament. Patav.*, apud *Muratori, Ser. rerum ital.*, XXIV, col. 1170.

[5] Ghiberti, *Commentaires*, dans Vasari, éd. Lemonnier, 1846, p. XIX.

[6] *Notizia d'opere di disegno*, éd. de M. Frizzoni, Bologne, 1884, p. 11.

[7] Thode, *loc. cit.*



GIOTTO. — Couronnement de la Vierge.

Florence, église de Santa-Croce. (Cliché Alinari.)

D'ailleurs, Gonzati avoue lui-même que ses essais pour retrouver les traces d'anciennes ouvertures dans la paroi Est ont été inutiles. N'en faut-il pas conclure que ce mur a toujours offert la grande surface homogène que nous remarquons aujourd'hui ! Ce panneau a probablement été recouvert d'une *Crucifixion*, comme celle qui est peinte dans la chapelle des Espagnols à Santa-Maria-Novella, à Florence. Cet édifice a d'ailleurs plus d'un trait de ressemblance avec la salle du chapitre à Padoue.

Les fresques récemment découvertes présentent sur la paroi Nord, dans des cadres gothiques, les figures de sainte Claire, saint François, saint Jean-Baptiste et David. Du côté opposé se trouvent, à droite de l'autel, le squelette de la mort et saint Antoine ; à gauche, Daniel et Isaïe.

Saint Antoine[1] est debout, vu de face, les reins ceints d'une corde qui relève l'habit. Il désigne de la main droite le squelette dressé à côté de lui et tient de la main gauche une banderole sur laquelle sont inscrites les paroles suivantes : « Homo igitur consumtus atque nudatus quæro ubi est. Mortuus pro nobis est[2]. » La banderole du squelette porte l'inscription : « Memor esto iudicii mei, sic enim erit et tuum. Heri mihi, hodie tibi[3]. »

N'insistons pas sur le sujet de cette représentation. M. Thode l'a étudié en détail. Bornons-nous à rappeler que Giotto a peint, dans l'église inférieure de Saint-François à Assise, une fresque analogue, où saint François est substitué à saint Antoine. Quant à la figure de saint Antoine, elle est de la manière de Giotto. L'attitude, la physionomie, l'expression, les lignes de la draperie harmonieuses et pures décèlent le grand peintre florentin. N'eussions-nous pas les témoignages historiques des Riccobaldo, des Savonarole et des Michiel, nous n'hésiterions pas à attribuer ces figures au maître qui s'y révèle avec toute la majesté de son génie.

Saint Antoine a trouvé place dans le célèbre *Couronnement de la Vierge* à Florence (église de Santa-Croce, chapelle Baroncelli)[4]. Il y figure de profil au milieu du troisième rang, dans le compartiment de gauche (saint François tient la tête du second rang), entre saint Antoine l'Abbé et sainte Claire, et fait pendant à saint Louis de Toulouse qui se trouve sur la droite du tableau. Saint

[1] Grav. Gonzati, p. 267.

[2] « Mais quand l'homme meurt, il reste gisant ; quand l'homme a expiré, où est-il ? » — Job, xiii, 10.

[3] Tout va en même lieu ; tout a été fait de la poudre, et tout retourne dans la poudre. — Ecclésiaste, iii, 20.

[4] Crowe et Cavalcaselle, I, p. 254.

Antoine de Padoue et saint Louis sont mis en valeur; il semble que l'artiste ait voulu insister sur la ferveur et sur la joie qui les animent. Nous arrivons à l'époque où, après la canonisation de saint Louis (1316), ces deux personnages sont souvent réunis, soit dans le culte, soit dans les œuvres d'art.



GIOTTO. — Apparition de saint François pendant la prédication de saint Antoine.
Assise, église supérieure de Saint François. (Cliché Alinari.)

Giotto a représenté l'*Apparition de saint François pendant la prédication de saint Antoine* dans l'église de Saint-François à Assise, dans celle de Santa-Croce à Florence et, enfin, sur un des petits panneaux de l'Académie des Beaux-Arts à Florence dont il paraît avoir confié l'exécution à Taddeo Gaddi.

Dans ces trois compositions, le saint est à gauche, nimbé, de profil, les bras

croisés sur la poitrine, les mains rentrées dans les manches, le capuce rabattu sur le dos.

Dans la fresque d'Assise, saint François présente encore le type historique et traditionnel : un visage émacié, encadré d'une légère barbe. Quant à saint Antoine (on se trouve également en face d'un portrait), il est de stature inférieure à saint François et d'apparence plus replète. Le visage plein est empreint d'énergie. Des rides horizontales creusent le front. Ses cheveux sont d'une nuance foncée. Le saint paraît être dans la force de l'âge.

Bien différente est sa représentation à Santa-Croce. Là, saint François a revêtu le type idéal de Giotto. Il est imberbe et très jeune. Saint Antoine aussi apparaît rajeuni, si on le compare au portrait précédent. Il n'a plus de rides. Son expression s'est adoucie, ses traits sont plus réguliers. Mais, ici encore, il est de moindre taille et plus corpulent que saint François.

Comparée à ces deux images, celle de l'Académie de Florence est bien inférieure[1]. La figure de saint Antoine nous frappe par son apparence gauche, son air sec et emprunté. Elle fait l'effet d'être en bois. Néanmoins le type correspond à l'idée que nous nous sommes faite de saint Antoine d'après les deux autres compositions. Son profil est énergiquement accusé. Il semble non seulement plus robuste, mais aussi plus élancé que saint François. (Il est vrai que saint François est de dimensions moindres que toutes les autres figures. L'artiste a voulu marquer par là le caractère surnaturel de l'apparition.)

Résumons ici les traits principaux qui caractérisent la figure de saint Antoine dans les œuvres de Giotto : il est toujours imberbe, avec des cheveux foncés, et se présente dans la force de l'âge, sans attributs. De plus haute taille que saint François, il semble aussi d'une nature plus énergique et plus puissante.

Le capuce est abaissé sur le dos et la corde, qui forme ceinture, relève l'habit et le fait bouffer au-dessus des hanches. Cette forme de l'habit restera la même pendant tout le XIVe siècle. Nous n'y reviendrons donc plus à propos des autres représentations de ce temps[2].

Après avoir ainsi fixé les traits essentiels que donne à saint Antoine le plus

[1] Nous nous rallions à l'opinion de Crowe et Cavalcaselle (I, 297) qui attribuent l'inspiration de cette composition à Giotto, mais l'exécution à Taddeo Gaddi. M. Riegel, *Über die Darstelungen des Abendmahles*, Leipzig, 1882, p. 26 et suiv., proteste vivement contre l'opinion de Crowe et Cavalcaselle et attribue l'exécution de ces panneaux à Giotto lui-même. Mais ses raisons ne sont pas concluantes.

[2] A propos de l'habit, voir : Boverius (Zach.), *De vera habitus seraphici forma a. b. p. F-co instituta demonstrationes XI figuris æneis expressæ*, Colon. Agrip., 1643; et : Dottor Don Nicolò Catalano da Santo Mauro, *Fiume del terrestre paradiso : Trattato defensivo ove si ragguaglia...*, Florence, 1652.

grand maître du XIVe siècle, nous allons examiner quelques œuvres de ses contemporains.

Padoue et ses environs nous ont conservé plusieurs peintures dignes d'intérêt, parmi lesquelles le célèbre retable de Paolo da Venezia, signé et daté de 1333, dans la galerie de Vicence [1] mérite d'être mentionné en première ligne.

La partie centrale de ce triptyque représente la mort de la Vierge; sur les deux volets se trouvent: à gauche, saint François; à droite, saint Antoine de Padoue. L'artiste n'avait pas alors à sa disposition des ressources techniques suffisamment développées pour mettre beaucoup d'animation dans ses figures; cependant elles ne manquent pas de caractère, bien que les extrémités du corps soient à peine indiquées. Saint François porte la barbe; il a dans les mains le crucifix et un livre. Saint Antoine au contraire est imberbe. Debout, de trois quarts, tourné à gauche, il tient, appliqué contre lui, de la main gauche, un livre rouge fermé sur la tranche supérieure duquel il pose la main droite. Au XIVe siècle et dans le suivant, nous rencontrerons souvent le livre porté de cette façon. Le visage est maigre et ascétique, le nez effilé, le teint verdâtre. L'habit présente des plis d'une harmonie sévère.

Une représentation semblable se trouve sur le portail de San-Lorenzo [2] dans la même ville. Ces sculptures ont été exécutées en 1344 par un Frère Pace da Lugo aux frais de Pietro Marano [3]. La lunette est décorée d'une Vierge tenant l'Enfant, entre saint François et saint Laurent. Sur le linteau, le Christ bénissant est assis au centre; à gauche, saint Jean l'Évangéliste, saint François et d'autres saints; à droite saint Laurent suivi de saint Antoine de Padoue et d'autres encore. Tandis que saint François est cette fois imberbe, saint Antoine a le même visage que dans le tableau de Paolo da Venezia. Son attitude et la façon dont il porte le livre rappellent tout à fait cette dernière œuvre; seulement l'allure générale est plus mouvementée et présente le caractère gothique des statues du Nord.

La bibliothèque du couvent de Saint-Antoine, à Padoue, possède deux miniatures du XIVe siècle figurant le thaumaturge. Elles se trouvent dans un manuscrit sur parchemin contenant les vies de saint François, par Bonaventure, de saint Antoine (deux légendes), et de divers autres saints [4].

[1] Numéro 28, le centre du tableau gravé par Rosini, *Storia della Pittura Italiana*, Pise, 1839-54, II, 143.

[2] Alinari, 12 753.

[3] Thode, p. 350 (bibliogr.).

[4] Scaff IV, numéro 74. P. H. Antonio Josa, *ouv. cité*, p. 124. Ce sont précisément ces deux légendes

En tête de la première légende se dresse la figure de saint Antoine en pied[1]. Il est de face, sur fond d'azur, vêtu d'un habit gris, la tête ceinte d'un large nimbe. Il tient dans la main gauche un livre fermé appuyé contre la poitrine, et semble expliquer le contenu du volume en élevant la main droite ; nous avons déjà signalé ce geste dans la Galerie de Pérouse et nous le désignerons désormais par le terme « geste explicatif ». Le saint est en marche (de même que dans la fresque d'Assise, école de Cimabue). Son visage, bien qu'altéré par la moisissure, a conservé une expression douce et grave. Autour de la tonsure apparaissent des cheveux châtains ; un nez effilé et une bouche très fine donnent à la physionomie beaucoup de délicatesse. Il y a une disproportion frappante entre la longueur excessive du corps et son épaisseur ; et, de même, la tête, les mains et les pieds sont trop petits par rapport aux dimensions de l'ensemble. Malgré ces défauts, le miniaturiste, probablement le moine qui a composé le manuscrit, montre un certain savoir-faire se manifestant surtout dans le passage de l'ombre à la lumière. L'attache du cou est bien rendue, les mains paraissent fines et vivantes.

Cette miniature est fort importante ; les anciennes images de ce genre sont en effet rares à Padoue. Le manuscrit qui la contient est la copie plus ou moins exacte d'une légende du XIIIe siècle ; nous nous trouvons très probablement en face d'une figure qui est elle-même la reproduction d'une image plus ancienne encore, ce qui nous prouverait que saint Antoine était considéré à Padoue au XIIIe siècle comme imberbe, tandis qu'à Rome et à Pérouse on s'en faisait une idée différente. Mais ne revenons pas sur cette question qui a été suffisamment traitée et dont nous avons établi le caractère presque insoluble.

Une autre miniature, très inférieure à celle-ci, se trouve dans la seconde vie. Le saint, vu de face, tient un livre ouvert d'une main et en désigne le contenu de l'autre.

Dans la chapelle de Santa-Maria-Mora, au Santo de Padoue, subsistent quelques traces de peintures, du XIVe siècle, entre autres la représentation, en fort mauvais état d'ailleurs, d'un groupe de saints parmi lesquels on reconnaît cependant saint Prodoscime, saint Antoine, l'archange Michel et saint Louis de Toulouse[2]. La figure de saint Antoine, bien que mieux proportionnée,

de saint Antoine que Josa a publiées en 1883. Plusieurs miniatures, qui eussent offert un grand intérêt, en ont été détachées.

[1] H. : $0^{m},16$; l. : $0^{m},035$.

[2] Gonzati, I, 244. L'inscription dont parle Gonzati est maintenant illisible.

n'est pas sans analogie avec celle de la miniature illustrant la première légende. Il tient dans la main gauche un livre rouge fermé et fait de l'autre main le geste explicatif. L'habit est de couleur brune, et, pour la première fois, nous voyons la corde simplement enroulée autour du corps sans qu'elle serre la taille et sans qu'elle fasse bouffer l'habit. Cette modification annonce l'approche du xv[e] siècle.

La grande école de Padoue, représentée par Altichieri et Avanzi, ne nous a pas laissé d'œuvres importantes relatives à saint Antoine. Cependant nous lui devons un triptyque au Baptistère du Dôme sur le gradin duquel notre saint a trouvé place parmi douze figures, ainsi qu'un portrait dans la chapelle de Saint-Félix au Santo. Type, gestes et attributs sont les mêmes que dans la chapelle de la Madonna Mora.

Au Musée de Berlin[1], il existe un ensemble composé de dix panneaux représentant chacun un saint, debout, en pied. Parmi ces personnages figure un jeune Franciscain tenant d'une main un livre et de l'autre une palme. L'auteur du catalogue, qui attribue cette œuvre à l'école de Padoue et qui la date de 1360 à 1370, se méprend en désignant ce moine comme étant saint Antoine de Padoue. La palme, symbole du martyre, n'a jamais été l'attribut de saint Antoine dont on a toujours connu, à Padoue surtout, la mort naturelle. D'ailleurs, le fait que parmi les autres saints il n'y a pas un seul protecteur de Padoue (Prodoscisme, Daniel, Justine), ne s'accorde pas non plus avec la désignation du catalogue.

Nous ne parlerons pas ici des fresques de la chapelle de Luc Belludi[2]. Bien que peintes par Giusto Menabuoi, elles ont subi des restaurations qui en ont grandement altéré l'aspect primitif.

Parmi les monuments funéraires si intéressants qui ornent les cloîtres de la basilique de Saint-Antoine, il en est deux dont les fresques ont conservé l'image du patron de l'église.

Le monument de Bonzanello et Nicolò da Vigonza († 1380), actuellement dans le vestibule qui mène de l'église au premier cloître[3], est composé, comme la plupart de ces tombeaux du xiv[e] siècle, d'un sarcophage surmonté d'une ogive en guise de baldaquin. Le mur est recouvert d'une fresque qui représente le

[1] Gal. de Berlin, n° 1168, *K. mus. zu Berlin, Beschreibendes verzeichniss der Gemälde*, Berlin, 3[e] éd., 1891, p. 201.

[2] Anonyme de Morelli, éd. Fizzoni, p. 14. — Crowe et Cavalcaselle, II, 410. — Gonzati, I, 235. — Vasari (éd. Lemonnier), VI, p. 94.

[3] Gonzati, II, p. 81.

Couronnement de la Vierge et qui semble être de la main de Jacopo Avanzi. Divers saints présentent au Seigneur les deux guerriers agenouillés, dans leurs armures devant le trône. Parmi eux, à droite, saint François désigne un des guerriers. Derrière lui, saint Antoine élève les yeux vers le ciel et prie pour l'âme des défunts, les deux mains jointes sur le cœur. Malgré son état défectueux, cette peinture reflète encore le charme doux et harmonieux des ouvrages d'Avanzi.

Le monument de Gérard, Albert, et Jean Bolparo[1] est tout à fait dans le même genre. A droite, derrière saint Jean-Baptiste, saint Antoine de Padoue tient un livre comme sur le retable de Paolo da Venezia à Vicence.

Le même saint est sculpté sur un des piliers du sarcophage à gauche. Il fait pendant à saint Antoine l'Abbé.

Il n'est pas inutile d'attirer l'attention sur le rôle secondaire que joue saint Antoine de Padoue, partout où il est représenté, même dans son propre sanctuaire. Par là s'explique la rareté de ses images pendant cette période. Si son culte avait été plus répandu, on le rencontrerait plus fréquemment dans les peintures et sur les monuments, et il y ferait plus grande figure.

Une représentation très intéressante, et différente de celles que nous avons étudiées jusqu'à présent, se trouvait autrefois à Bassano, dans l'église Saint-François. Saint Antoine prêchait en chaire. Il tenait la main gauche sur le rebord, et la main droite levée à la hauteur de l'épaule, l'index étendu, faisant ainsi un geste explicatif. La corde était appliquée à la ceinture sans qu'elle fît bouffer l'habit[2]. L'artiste montrait ainsi saint Antoine dans l'attitude caractéristique du prédicateur.

Passons encore rapidement en revue quelques statues du Nord de l'Italie.

Nous avons déjà cité le tympan en marbre de la Scuola di S. Giovanni Evangelista, à Venise. La Vierge, portant l'Enfant Jésus, est assise entre saint Jean l'Évangéliste et saint François d'une part, et entre saint Jean-Baptiste et saint Antoine de Padoue de l'autre. Les deux franciscains sont à genoux, de profil, les mains jointes. Ils ne tiennent aucun attribut. Cette œuvre, bien que postérieure au tympan que nous avons trouvé aux Frari, présente encore le caractère de la sculpture primitive et rudimentaire du commencement du XIVᵉ siècle. Les figures qu'elle met en scène n'ont pas de caractère personnel défini.

[1] Gonzati, II, 83 et suiv. (grav.).

[2] Cette image nous a été conservée par Don Nicolò Catalano da Santo Mauro, *ouv. cité*, p. 403 (grav.). Le certificat d'authenticité date cette peinture de 1387. « Al di Febraio, 1648. In Bassano. Confesso io Giacomo Appollonio Bassano, haver fatti li presenti disegni come quelli di sopra di S. Francesco e di S. Antonio, cavati da pitture antiche, le quali sono poste sopra il portone per il quale si entra nel sacrato della chiesa di S. Francesco, fatti, come appare sopra l'istesso portone, l'anno 1387. »

Dans l'église des Eremitani à Padoue, saint Antoine est représenté sur le tombeau d'Ubertino de Carrare (✝ 1345)[1]. Le style de ce monument est conforme à celui des tombeaux du Santo.

Saint Antoine, placé près d'une des extrémités inférieures de l'ogive, fait pendant à saint Vincent. Il tient un livre entre les mains, comme sur la fresque de Jacopo Avanzi. Ce tombeau est attribué à l'école des frères Massegne.

Théodore Zacco croit reconnaître saint Antoine sur la tombe de Marsilius Carrara (✝ 1338), à Carrara S. Stefano (petit bourg au Sud de Padoue)[2]. Nous voyons sur le sarcophage un saint franciscain recommandant le défunt à la Vierge. Ce personnage porte la barbe ; or, nous avons constaté que, dans l'Italie du Nord, saint Antoine a toujours un visage glabre dans les représentations de cette époque. Il est donc fort probable qu'il s'agit ici de saint François dont les stigmates ont été simplement oubliés.

Les frères Massegne ont sculpté la figure de saint Antoine sur le célèbre autel de S. Francesco à Bologne (1329)[3], mais l'ancienne statuette, mutilée à la fin du siècle passé, n'existe plus. Celle qu'on voit aujourd'hui est, non du XIII[e], mais du XIX[e] siècle. Cette figure moderne, qui porte le livre et le lis, n'a pas été reconstituée d'après l'ancienne statue détruite. Don Nicolò da S. Mauro nous a conservé, dans son volume, la gravure de cet autel tel qu'il était au XVII[e] siècle[4]. Saint Antoine n'y porte pas le lis, mais seulement un livre fermé dans la main gauche.

Terminons l'étude de cette série par le monument funéraire de Piglio Prata au Dôme de Padoue[5]. Piglio Prata, le grand ami de Pétrarque et de François de Carrare, fit son testament en 1399 et mourut, peu de temps après, à Rome. Ses restes furent transférés à Padoue et placés dans un magnifique monument qui porte l'inscription suivante :

STIRPE COMES PRATAE PRÆCLARUS ORIGINE MULTIS
DOTIBUS INSIGNIS SÆCLO CELEBERRIMO URBE
DEFUNCTUS STATUIT SUA SIC SUPREMA VOLUNTAS
HAC CARDINALIS PILEUS TUMULATUS IN URNA.

[1] Selvatico, *Guida*, p. 138, et Litta, *Famiglie celebri italiane*, Milan, 1825, vol. II, p. 80 : *Carraresi* (grav.).

[2] *Stremma dei colli Euganei*, Padoue, 1846, p. 129. — Grav. dans Litta, p. 82.

[3] L'ouvrage sur saint François, édité chez Plon, en donne une gravure, p. 137.

[4] D. Nicolò Catalano da S. Mauro, *ouv. cité*, p. 445, avec certificat d'authenticité.

[5] Dondi dall' Orologio, *Dissertazione ottava sopra l'istoria ecclesiastica Padovana*, Padoue, 1802-8, p. 111, 112 (grav.).

Sur le sarcophage se trouvent les statues des cinq protecteurs de Padoue : sainte Justine, saint Prodoscime, saint Maxime, saint Daniel et saint Antoine. Les visages très caractéristiques sont traités d'une main habile, dans un style large et puissant. Saint Antoine a une physionomie énergique; le front est marqué d'une ride horizontale. L'attitude et les attributs sont les mêmes que dans l'œuvre précédente.

Un reliquaire d'argent, conservé au Santo de Padoue et renfermant un doigt du saint, représente saint Antoine en pied, avec — dans la main droite — la châsse de la relique et — dans la main gauche — un livre fermé. Son visage amaigri, osseux, aux pommettes saillantes, aux rides fortement accusées, ne manque pas de cachet individuel. Cependant le ciseleur, dont l'insuffisance se trahit surtout par la disproportion qui apparaît entre la tête, les mains et le corps, et par la façon dont sont traités les yeux, ne possède pas encore assez son art pour donner aux traits une expression naturelle et vivante. L'habit, drapé avec un soin particulier, s'adapte de près aux formes du corps et présente des plis nombreux et fins.



Maître inconnu du XIVe siècle. — Saint Antoine de Padoue.

Reliquaire au « Santo » de Padoue. (Cliché Alinari.)

Indiquons ici brièvement les résultats de nos recherches à Padoue et dans les environs pour le XIVe siècle. Saint Antoine nous apparaît jeune ou dans la force de l'âge. Son visage n'a pas de traits caractéristiques; il varie suivant l'idée personnelle de l'artiste.

Le seul attribut qu'on lui confère est un livre ; dans la plupart des cas, il le tient fermé. D'une main il le presse contre sa poitrine, tandis que de l'autre il en saisit le bord supérieur. Son vêtement se compose de l'habit franciscain brun ou gris, généralement plissé à la ceinture par la corde. Le capuce est abaissé sur le dos.

Les représentations de saint Antoine sont moins fréquentes que ne pourraient le faire espérer la prépondérance de son culte et l'importance de son sanctuaire à Padoue. Quoique cet état de choses doive être attribué en partie à la destruction d'anciennes œuvres (par exemple de l'ancienne chapelle de Saint-Antoine dans la basilique du Santo), il est évident que la rareté de ces représentations au milieu de tant de chefs-d'œuvre, comme la Chapelle de l'Arena, l'Oratoire de Saint-Georges, la Chapelle de Saint-Félix, n'est pas un pur effet du hasard. Il existe au contraire un rapport étroit entre ce fait et le développement tardif du culte de saint Antoine. Nous avons constaté que sa vie était déjà insuffisamment connue peu de temps après sa mort, que sa légende était encore en voie de formation pendant la première moitié du XIVe siècle, et que les artistes de ce temps-là n'ont par conséquent jamais bien connu ni son caractère intime, ni son portrait.

C'est ainsi que s'explique la timidité avec laquelle l'art du XIVe siècle a reproduit la figure de notre saint, même à Padoue, le foyer de son culte de plus en plus florissant.

Nous verrons, d'autre part, qu'à la fin du XVe siècle, lorsque saint Antoine deviendra un saint universel, on jugera son ancienne chapelle au Santo indigne de lui et on lui substituera un édifice pompeux. C'est à cette évolution que nous devons la destruction d'anciennes fresques qui eussent été pour le moins intéressantes.

Une tournée dans l'Italie centrale, si riche en œuvres d'art de cette époque, complétera de la façon la plus heureuse nos recherches dans le Nord.

Commençons par visiter quelques villes de l'Ombrie, cette province pittoresque qui fut le berceau d'un art naïf et charmant.

La basilique de Saint-François à Assise, qui constitue un vrai musée de l'art franciscain du XIVe siècle, nous offre des œuvres d'une importance capitale pour l'iconographie de saint Antoine.

Parmi celles-ci citons en premier lieu le vitrail de la chapelle Saint-Antoine dans l'église inférieure [1]. Le procédé technique employé pour colorer les chairs, sans mettre ensuite le verre à la cuisson, explique l'état déplorable dans lequel se trouvent maintenant les visages. Ils ont en effet perdu leur aspect

[1] Voy. mon article dans l'*Archivio storico dell'Arte*, 1897, p. 59 et suiv.

primitif. Leurs traits portent encore, néanmoins, l'empreinte de la douceur et de la bonté que le grand artiste avait su allier à la dignité du prédicateur et du saint.

Sur le vitrail de droite de la chapelle Saint-Nicolas, saint Antoine fait pendant à saint François. Suivant M. Thode, cette verrière date de 1316 au plus tard[1]. Elle paraît contemporaine des fresques qui ornent la chapelle, bien que le dessin en soit plus primitif. Saint Antoine est debout, de face, en habit rose sur fond amarante ; il tient d'une main un livre fermé et fait de l'autre un geste explicatif (il montre la paume de la main et étend les quatre doigts maintenus à la hauteur de l'épaule). Son visage replet atteste, surtout en comparaison de celui de saint François dont l'expression est allègre, un caractère sérieux, presque sombre. Une banderole horizontale porte : *S. Antonius*.

Le saint conserve cette apparence morose dans les fresques de la même chapelle (arc qui surmonte l'entrée), où il figure à côté de saint François. Au lieu de faire le geste d'explication, il tient simplement le livre comme sur le retable de Paolo da Venezia à Vicence.

La même expression un peu sénile nous apparaît encore dans le vitrail de la chapelle Saint-Louis, qui date, selon M. Thode, de la seconde moitié du siècle[2]. L'habit est violet ; le saint tient le livre rouge fermé dans la main gauche et lève la main droite (dont il tend l'index perpendiculairement en repliant les autres doigts ; ce geste est différent de celui que nous avons trouvé sur la verrière de saint Nicolas).

Saint Antoine est évoqué aussi sur la brillante verrière de la chapelle Saint-Martin[3]. Il ne fait pas pendant à saint François, comme d'habitude, mais à saint Laurent. C'est une figure énergique, au visage émacié et viril. Debout, relevant son habit de la main gauche et tenant un livre fermé de la droite, il se tourne vivement vers son compagnon.

Notre saint se trouve enfin dans la fresque de Simone Martini recouvrant la voussure de l'arc qui surmonte l'entrée de cette chapelle. Antoine tient d'une main un livre fermé, et, de l'autre, désigne saint François qui est placé à côté de lui. Son expression est moins virile, son visage plus arrondi que sur le vitrail. Si, comme le suppose M. Thode[4], les vitraux proviennent du même peintre

[1] Thode, p. 262 et 549.

[2] *Ibid.*, p. 550. Ce n'est pas la tête de saint Antoine, mais plutôt celle de saint François qui a été restaurée au XVe siècle.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

que les fresques, Simone Martini a conçu la figure de saint Antoine de deux manières tout à fait différentes[1].

Saint Antoine a trouvé place dans le grand crucifiement du bras Sud du transept (église inférieure) attribué par M. Thode à un élève de Pietro Lorenzetti[2]. D'abord vient saint François, puis un de ses disciples et ensuite saint Antoine vu de profil, tourné vers la Croix, les mains jointes tenant un livre, le visage plein et rayonnant d'une fervente émotion.

Tandis que saint François a été fréquemment représenté au pied de la Croix, souvent tout seul (Galerie de Pérouse et ailleurs), saint Antoine figure plus rarement dans ces compositions, et lorsqu'on l'y trouve, il est toujours au second ou au troisième rang derrière saint François. Nous le reverrons ainsi à Florence et et à Vienne auprès de l'arbre de Jessé.

Notre saint est aussi représenté sur la chaire[3] de la nef supérieure; il a pour compagnons saint François qui, avec saint Louis de Toulouse, lui fait suite à droite. Debout, sous un baldaquin, il tient entre les mains un livre fermé qu'il presse sur son cœur[4]. La coloration primitive de cette figure a disparu.

Une fresque de l'époque de Giotto a été découverte récemment sous le badigeon dans la crypte de S. Francesco al Prato à Pérouse. Cette peinture, encore peu connue, mérite une attention toute spéciale. Sur la paroi opposée à l'entrée, qu'on atteint après avoir traversé des souterrains encombrés de pierres et de gravats, se trouve un triptyque[5] simulé, orné de colonnettes de plâtre. On voit au milieu le Christ crucifié entre la Madone et saint Jean en pleurs, à gauche saint François et saint Louis de Toulouse, à droite sainte Claire et saint Antoine de Padoue.

Sur la paroi de gauche, une fresque d'un style différent et de dimensions plus grandes représente le *Sposalizio;* une autre, sur le mur de droite, la *Mort de la Vierge.*

Le Christ crucifié vient de rendre le dernier soupir; sa tête s'incline sur

[1] Deux figures semblables sont gravées dans l'ouvrage de D. Nicolò, *ouv. cité*, p. 415. Le certificat d'authenticité est conçu dans les termes suivants : « A dì 11 Gennaio, 1648, io Girolamo Martelli... fo fede per la verità, haver tolto al vivo le qui due poste imagini da due sepolcri esistenti nel pavimento della capella della Santissima Concessione, nella chiesa di S. Francesco, di questa città d'Assisi, e proprio nell ingresso della porta che viene dal chiostro di sotto, con iscrizioni, una 1316 et l'altra 1362. »

[2] Thode, p. 279.

[3] *Ibid.*, p. 274 et p. 280.

[4] La petite proéminence qu'on aperçoit sur la couverture du livre n'est autre chose que la tête du rivet maintenant la statue à la chaire. Il n'y a là aucune trace d'attribut quelconque.

[5] H. : $1^{m},09$; l. : $2^{m},60$.

sa poitrine, tandis que la Vierge, au pied de la croix, se tord convulsivement les mains, et que saint Jean rejette la tête en arrière, en appliquant la main droite contre sa joue et en étendant le bras gauche d'un geste de désespoir. Saint Antoine, faisant pendant à saint Louis et non à saint François, est debout, de face, les cheveux blonds, un livre fermé entre les mains. Le visage dénote l'influence de Giotto : traits réguliers, front assez développé, creusé de quelques rides horizontales, grands yeux en amandes, nez long et régulier, plutôt large, lèvres serrées, bouche petite, quelque peu grimaçante, mains effilées sans modelé, mais correctement dessinées. C'est intentionnellement que le peintre a donné à saint Antoine une expression austère et sérieuse, car il a su imprimer aux traits de sainte Claire une grâce charmante, et à ceux de saint François une bonté séduisante. Saint Louis a une physionomie banale. C'est que saint Antoine et saint Louis sont ici des *étrangers* que l'on tient en grande vénération, mais que l'on ne connaît pas.

Dans la Galerie de Pérouse (*Sala dei Cimelii*, n° 31), on voit un triptyque très endommagé que le catalogue attribue à tort à Berlinghieri (XIIIe siècle)[1], puisque nous y trouvons saint Louis de Toulouse canonisé en 1316. C'est une peinture grossière, exécutée au milieu du XIVe siècle par un artiste arriéré. Le panneau central représente des scènes de la Passion. Les volets contiennent des figures de saints. Saint Antoine est à droite, faisant pendant à saint François. Il est debout, coiffé du capuce, causant avec saint Louis et tenant d'une main un livre, tandis qu'il pose l'autre sur son cœur. Son visage est inanimé et rigide. A côté de lui on distingue les fragments d'une inscription qui n'a aucun rapport avec la personne de saint Antoine :

S P Œ M
R N
D O

Au n° 22 de la salle de Taddeo Bartoli, nous apercevons un panneau représentant les *Fiançailles de sainte Catherine*. Saint Antoine y a trouvé place ; c'est un vieillard à la barbe et aux cheveux gris ; il tient de la main droite un livre et de la main gauche une flamme. La Direction du Musée attribue à tort cette peinture à Taddeo Gaddi. Non seulement le style n'est pas celui de Gaddi, mais

[1] H. : 0m,86 ; L. : 0m,94. *Catalogo dei quadri che si conservano nella Pinacoteca Vannucci a Perugia*, 1887, p. 10.

la figure de saint Antoine rend cette attribution impossible. Comme nous allons le voir en étudiant sa fresque de Pise, Taddeo Gaddi se fait une idée toute différente de la personne du saint.

Passons maintenant aux interprétations plus viriles de l'art toscan.

A Pise, Taddeo Gaddi a décoré, en 1342, le chœur de l'église Saint-François[1].

Les peintures murales ont disparu sous le badigeon et il ne reste plus que celles de la voûte qui présente quatre pendentifs. Sur l'un, on voit saint François entre la Foi et l'Espérance ; en face de lui, saint Antoine et saint Louis ; sur les deux autres, saint Dominique avec saint Augustin d'un côté, et saint Biage avec saint Benoît de l'autre. Saint Antoine, de trois quarts, tourné à droite vers son compagnon auquel il adresse la parole, se détache sur un fond d'azur semé d'étoiles d'or. Il tient un livre rouge, comme sur le retable de Paolo da Venezia à Vicence. Son visage brun, maigre et allongé, reflète une nature puissante, un caractère grave qui offre un contraste frappant avec la candeur ingénue de saint Louis. Des rides sillonnant le front et les joues, un nez arqué et très prononcé, un regard perçant, une bouche dont les coins sont abaissés donnent à la physionomie un aspect sévère. En dépit de sa conception un peu chagrine, l'artiste n'a mis aucune pesanteur dans l'exécution de cette figure, qu'il a d'ailleurs enlevée avec une dextérité remarquable[2].

Le Musée de Pise contient une série de manuscrits enluminés dans le *Salone degli Arazzi*. Le numéro 10 nous présente un saint franciscain qui n'est autre

[1] Vasari (Sansoni), I, 575. — Morrona, *Pisa illustrata*, Livorno, 1812, III, p. 56. — Crowe et Cavalcaselle, I, 303. — Thode, 130, 493, 495, 497. — *Museo Civico di Pisa : Catalogo*, 1894, p. 3. — Crowe et Cavalcaselle, ainsi que le Guide du Musée désignent à tort comme *saint François* la figure qui nous occupe. C'est une erreur évidente :

1° Saint François dans sa gloire étant représenté avec la barbe blonde, Gaddi ne l'aurait pas figuré une seconde fois *imberbe*.

2° Le saint franciscain porte l'attribut de *saint Antoine de Padoue*, un livre fermé, et non pas un crucifix, attribut de saint François.

3° Gaddi ayant représenté ici même saint François avec les stigmates, pourquoi les lui aurait-il enlevés s'il l'avait peint une seconde fois dans ce même ensemble ?

4° Pourquoi aurait-il représenté saint François deux fois sur cette même fresque ?

5° C'est saint Antoine de Padoue et non saint François qui est placé d'ordinaire à côté de saint Louis de Toulouse.

Cette erreur est d'autant plus surprenante que Morrona reconnaît bien saint Antoine de Padoue.

[2] Cet ensemble, et surtout la figure de saint Antoine prouvent combien Vasari avait raison en faisant, à propos d'une autre peinture de Gaddi maintenant disparue, l'éloge suivant : « Nelle figure... *perche furono ritratti dal naturale* si vede vivezza et grazia infinita, in quella maniera simplice, che fu in alcune cose meglio che quella di Giotto e massimamente nell' esprimere il raccommandarsi, l'allegrezza, il dolore e altri somiglianti affetti, che bene espressi, fanno sempre onore grandissimo al pittore. »

que saint Antoine. Il est debout et porte un livre rouge fermé dans la main gauche tandis qu'il fait de la main droite le geste explicatif. La tête est trop petite en proportion du corps (défaut qui nous a déjà frappé dans la miniature de Padoue). Le visage très plein contraste avec la fresque de Taddeo Gaddi[1].

Une autre miniature[2] reproduit saint Antoine sous un aspect tout à fait analogue, mais elle est d'un dessin plus pur. Il tient cette fois un livre ouvert sur lequel on lit : « *E dio aperuit os eius et implevit eum dominus spiritu sapientiæ et intellectus; stola glorie induit eum*[3]. »

Don Nicolò Catalano donne une gravure exécutée d'après une fresque de Castel Fiorentino (1360)[4]. Saint François est représenté entre saint Antoine et saint Louis de Toulouse. Saint François, debout, fait de la main droite le geste de bénir. A gauche, saint Antoine est à genoux, de profil, tourné à droite et faisant pendant au jeune évêque de Toulouse. Il ne tient aucun attribut; ses mains jointes disparaissent sous les manches. Au-dessous se trouvent les paroles suivantes en caractères gothiques : « Ser Iachopo Puccarri fece fare questa tavola per i medio dell' anima sua A. D. 1360. » Les deux saints sont en extase devant leur maître. C'est la première fois que nous trouvons affirmée d'une façon aussi nette l'infériorité hiérarchique de saint Antoine vis-à-vis du fondateur de l'Ordre.

L'église de Santa-Croce à Florence, ce temple merveilleux où Giotto et son école ont laissé l'empreinte de leur génie, ne nous offre pas moins de quatre images de saint Antoine, rentrant dans le cadre du XIVe siècle.

Dans la chapelle Rinuccini (dans la sacristie)[5], Giovanni da Milano l'a représenté en 1379 sur le pilastre à gauche en entrant. Il se détache sur fond bleu, debout, de face, de grandeur naturelle, au-dessus de saint François. L'artiste a concentré tout son effort sur cette figure dont il a fait une de ses œuvres les plus caractéristiques. La conception et l'exécution en sont pleines d'élévation, de simplicité et de conscience.

Antoine est âgé, les cheveux gris, la face ridée. Son visage, bien que sévère et imposant, reste naturel. Le fait que l'artiste l'a représenté sous les traits d'un vieillard prouve une fois de plus combien l'histoire du saint était peu connue

[1] H. : $0^{m},019$; l. : $0^{m},017$, provient de S. Nicolò, voy. le catalogue cité p. 20. Le dessin est inférieur à celui des figures décoratives qui l'entourent.

[2] Ms. n° 8, catalogue, p. 19.

[3] A Pérouse l'inscription porte : « Invocavi et venit in me spiritus sapientiæ et intellectus. »

[4] D. Nicolò Catalano da S. Mauro, p. 417 et suiv.

[5] Crowe et Cavalcaselle, éd. allemande, I, 338 ; éd. italienne, II, 97.

à cette époque ; nous retrouverons en effet des exemples de la même erreur dans les autres peintures de cette église, et en général dans les portraits de l'école florentine du XIVe siècle, ce qui tient sans doute à l'idée que l'on se faisait de l'homonyme de notre héros, saint Antoine l'Abbé. Les artistes, peu au courant de l'hagiologie, confondaient probablement dans leur imagination les traits de ces deux personnages [1].

Ici saint Antoine de Padoue semble personnifier la science, la Règle et la droiture du cœur. L'inscription du livre est la suivante : « *Optavi et datus est mihi sensus, et invocavi et venit in me spiritus sapientiæ et intellectus, et proposui illam regnis et sedibus, et divitias nihil esse duxi in comparatione illius nec comparavi illi lapidem pretiosum.* » Il tient le livre de la manière classique que nous avons relevée sur le retable de Paolo da Venezia à Vicence. L'habit est harmonieusement drapé selon le goût de l'époque.

Agnolo Gaddi, le fils de Taddeo Gaddi (Pise) et l'élève de Giovanni da Milano (chapelle Rinuccini) a peint le saint sur le pilastre de droite lorsqu'on entre dans le chœur de Santa-Croce [2]. Cette figure date, selon toute probabilité, du dernier quart du XIVe siècle. Nous retrouvons ici le même type que dans la chapelle Rinuccini (cheveux blancs) ; mais l'exécution, beaucoup plus large et franche, est presque grandiose d'allure. Le Saint élève, dans la main droite, une flamme rougeâtre et pétillante, symbole de l'amour brûlant qu'on lui prêtait pour Jésus et pour la Vierge Marie.

Suivant Cavalcaselle, Agnolo Gaddi a commencé les fresques achevées par Starnina dans cette même église (chapelle Castellani) [3]. L'exécution doit avoir eu lieu vers 1396. Saint Antoine se trouve sur le pilier qui sépare en deux le mur de droite (lorsqu'on pénètre dans la chapelle). Il fait pendant à saint Bonaventure et ressemble au personnage de la fresque que nous venons d'examiner. Cependant la manière est moins libre. Le regard fixe, ainsi que les traits étirés, donnent à l'ensemble une certaine raideur qui nous ferait attribuer l'œuvre à Starnina plutôt qu'à son prédécesseur.

De la même époque datent les vitraux qui surmontent les chapelles des

[1] Nous trouverons plus tard dans un missel de Modène la figure de saint Antoine l'Abbé en tête du chapitre consacré à saint Antoine de Padoue.

[2] Vasari (Lemonnier), II, 152 (Sansoni I, 637. — Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Florence, 1755, I, 295. — Cavalcaselle, II, 47. — Selon Vasari, Agnolo s'est représenté lui-même dans cette fresque. Il paraît avoir soixante ans. Or, comme il était encore jeune homme à la mort de son père (1366), les fresques ont été exécutées, selon toute apparence, à la fin du siècle. — C'est à tort que Don Nicolò Catalano, *op. cit.*, p. 428, attribue cette fresque à Taddeo Gaddi.

[3] Crowe et Cavalcaselle, éd. italienne, II, 232. Éd. allemande, II, *Appendice*.

deux côtés du chœur. Sur celui de droite, saint Antoine nous apparaît tel que nous venons de le voir dans les fresques. Il est vêtu d'un habit drapé d'une façon large et habile, tenant dans la main droite une flamme et dans la gauche un livre fermé. C'est une apparition imposante.

En résumé, ces quatre fresques de Santa-Croce nous représentent saint Antoine âgé, avec des cheveux blancs. Sa personne s'y révèle puissante et austère. C'est le grand docteur et le prédicateur par excellence de l'Ordre franciscain qu'ont immortalisé ces peintures.

Bien différente de ces images est la figure placée dans la représentation de l'arbre de Jessé (réfectoire de Santa-Croce [1]). Là, Antoine a les cheveux blonds et son visage s'illumine d'un sourire juvénile.

Une représentation analogue de ce sujet existait autrefois à Sienne [2] (église Saint-François). Saint François se trouvait entre saint Louis et saint Antoine, dont les dimensions étaient diminuées de moitié par rapport aux siennes. Privée du caractère imposant que nous avons remarqué à Santa-Croce, son attitude trahissait une certaine affectation.

Au-dessous de l'autel décoré par cette peinture on lisait :

S. Andreas Vannis me pinxit, Anno Domini 1396.

Ugolino da Siena a placé saint Antoine parmi les saints qui assistent au *Couronnement de la Vierge* (Florence, Académie n° 8); on aperçoit, derrière saint Étienne, son visage encadré d'une barbe blonde.

Nicolò Gerini, lui, s'inspire du type qui a été adopté à Santa-Croce dans les chapelles Rinuccini et Castellani. Son grand retable de Pesaro [3] qui se trouvait autrefois à San-Giovanni, a été transporté à l'Ateneo. Il représente la Vierge, l'Enfant et deux anges entre saint Michel et saint François. Le peintre a signé :

DE FLORENTA M.CCCC.

Saint Antoine âgé, les cheveux gris, occupe le gradin de gauche, faisant pen-

[1] Grimouard de Saint-Laurent, *Iconographie de la croix et du crucifix*, dans les *Annales archéologiques* de Didron, XXVII, p. 211 (grav.).

[2] Don Nicolò da S. Mauro, p. 399.

[3] Crowe et Cavalcaselle, II, 194.

dant à saint Louis de Toulouse. De la main gauche il tient une flamme, de la droite un livre ouvert avec l'inscription :

« *O sidus de Spania.*
« *Sanctus Antonius de Padua.* »

Le visage est pâle, le regard profond, les traits sont accusés sans rudesse. Par opposition à l'émotion mystique de saint François et à la douce ingénuité de saint Louis, saint Antoine personnifie ici, comme à Santa-Croce, la virilité franche.

A Rimini, dans le cloître de San-Francesco, une fresque du XIV[e] siècle nous présente la Vierge avec l'Enfant entre saint Antoine l'Abbé et saint Georges, qui recommande à la Mère de Dieu le donateur Galeotto Malatesta, fils de Pandolfo I[er]; à gauche, près de la fenêtre, saint Antoine de Padoue se détache sur une draperie rouge, tenant un livre rose dans la main gauche et le lis dans la droite. Luigi Tonini prétend que cette figure est postérieure à la fresque voisine[1]. A ne considérer que l'aspect actuel de l'œuvre, cette opinion ne semble pas absolument erronée ; mais pour un observateur attentif il devient bientôt évident que la composition, dans son état primitif, date de la même époque que la fresque centrale. En comparant saint Antoine de Padoue avec saint Georges, nous trouvons les mêmes dimensions, le même type, la même manière. Les différences essentielles qui distinguent la figure de saint Antoine des autres, consistent dans les teintes des chairs plus roses, dans la raideur de la chevelure, dans le nimbe plus petit et plus massif. Autant la main qui tient le livre est vivante, autant celle qui porte le lis paraît peu naturelle. Il est probable que la figure a été restaurée par un peintre maladroit du XVI[e] siècle et que le lis, manquant au XIV[e] siècle, a été ajouté et mis dans la main qui primitivement faisait le geste explicatif.

Cette peinture, dépourvue de toute valeur artistique, a été probablement restaurée lors des réparations qu'on a fait subir à l'église.

A Fano, notre saint se trouve représenté à mi-corps dans un médaillon du sarcophage de Paola Bianca, femme de Pandolfo III Malatesta, morte en 1398. Il fait pendant à saint Antoine l'Ermite, et tient un livre de la main droite.

[1] Luigi Tonini, *Di un dipinto a fresco del secolo* XIV, *trovato di recente a Rimini. Relazione* (Article paru dans les *Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*, 7[e] année).

La main gauche brisée portait un attribut, très probablement la flamme. L'inscription du sarcophage justifie la présence de saint Antoine en nous apprenant que la princesse est morte le jour de sa fête. Nous ignorons s'il s'agit de la fête de saint Antoine de Padoue ou de celle de saint Antoine l'Abbé. C'est probablement la même incertitude qui a déterminé l'artiste à représenter ici les deux Antoine. Ces figures, ainsi que toutes les autres, expriment la tristesse et le deuil[1].

Nous mentionnerons encore un triptyque très curieux de la pinacothèque de Forli. Sur le panneau central est représentée la Cène. Au-dessous, la Vierge, figurée à mi-corps, tenant l'Enfant Jésus, est assise entre saint Pierre et saint Antoine de Padoue. Le rapprochement du prince des Apôtres et de saint Antoine marque une nouvelle étape dans le développement du culte de ce dernier. Le volet de gauche porte en haut une *Descente de Croix*, au-dessous une *Descente aux enfers ;* celui de droite présente en haut saint François recevant les stigmates et au-dessous deux saints. Cette peinture date certainement du commencement du XIV[e] siècle, mais elle a subi de fortes retouches. Cependant, à travers la restauration, on entrevoit son caractère primitif qui se manifeste surtout dans la composition de la Cène ; le Christ y occupe, non pas le milieu comme ce sera généralement le cas plus tard, mais une extrémité de la table. Les figures nous frappent par la noblesse de leur expression, par la pureté des lignes, par leurs mains bien dessinées et par leurs draperies larges et simples. Ce sont là précisément les qualités qu'on reconnaît à Pace da Faënza, contemporain de Giotto[2]. Il ne paraît donc pas téméraire d'attribuer cette peinture à ce maître.

Saint Antoine, un jeune homme à barbe et cheveux blonds, tient dans une main un livre fermé et se tourne vers la Vierge avec un geste d'admiration. Il est désigné sous le nom :

S. ANTONIVS

La façon dont il porte l'habit est conforme à la coutume du XIV[e] siècle.

Rome, Sienne et Naples, où le culte de saint Antoine ne fut pas moins en honneur, vont à leur tour nous offrir des œuvres d'un haut intérêt.

[1] Peut-être existe-t-il une analogie entre le rôle que jouent ici ces saints et celui que l'école Bourguignonne attribue aux *pleureurs* (Claux Sluter, etc. ; tombeaux des ducs de Bourgogne).

[2] Vasari (Sansoni), I, 405. — Crowe et Cavalcaselle, I, p. 314 et suiv. — Les annotateurs de Vasari, font l'observation suivante : « Ci fu addidata in Faënza, dice il Lanzi, come opera di questo Pace una antica magine di Nostra Donna nella chiesa che fu già dei Templari. » Ne s'agirait-il pas de ce tableau-là ?

Le monument du cardinal d'Aquasparta, à Sainte-Marie d'Aracoeli à Rome [1], est orné d'une fresque dans le tympan. Elle représente la Vierge avec l'Enfant Jésus entre un apôtre et saint Antoine de Padoue, blond et maigre. Il se tourne vers la Vierge et lui présente le cardinal agenouillé en le recommandant de la main droite. Aquasparta étant mort en 1302, ce monument date du commencement du XIVe siècle.

Ambrogio Lorenzetti a peint une figure de saint Antoine conservée actuellement au Musée chrétien du Vatican (salle II, armoire O, n° 3) [2]. Le saint est debout et de face, la tête penchée à droite. Il tient entre ses mains un livre rouge fermé. Son visage est empreint de douceur et d'affabilité.

C'est ainsi que l'a représenté aussi Pietro Lorenzetti dans une scène consacrée à la prise de l'habit franciscain et se trouvant également au Musée chrétien du Vatican (voy. grav. IVe partie). Nous reviendrons sur ce petit chef-d'œuvre de peinture siennoise.

Dans cette même salle et dans la vitrine D, nous voyons saint Antoine tenant un livre et une flamme, et marchant en compagnie de saint Louis de Toulouse. Cette fois il est âgé. Cette peinture se rapproche de celles de Santa-Croce à Florence. Elle s'écarte absolument du type siennois et semble dater de la fin du siècle.

Un retable de l'école de Sienne se trouvait autrefois à Pacciano, probablement dans l'église Saint-Antoine. La partie supérieure, transportée à la Galerie de Pérouse (salle de Taddeo Bartoli, n° 4), nous représente la Vierge avec l'Enfant Jésus assise sur un trône et entourée de saints disposés les uns à côté des autres et encadrés chacun dans une arcade [3]. A gauche, saint Pierre, saint François, sainte Claire, saint Georges ; à droite, saint Paul, saint Louis de Toulouse, saint Antoine de Padoue, sainte Madeleine. Saint Antoine fait pendant à sainte Claire et s'efface derrière saint Louis. Il marche, un livre entre les mains. Son visage, aux cheveux blonds, est animé d'une expression moins ascé-

[1] Casimiro, *Memorie istoriche della Chiesa e Convento di S. Maria in Aracoeli di Roma*, Rome, 1736, p. 344 et suiv.

[2] Détrempe sur bois. Sur le revers on lit : « *Ambrogio Lorenzetti sanese;* comprò a Pisa dal Dr Manni ; firmato : Lasinio n° 20 ». Le catalogue ms. de M. de Rossi ajoute : « Sopra v'è il sigillo di cera laccanera con tre corone intracciate e la leggenda : « INSIGNE CA... » Sotto quello rosso col monogramma C. L. del Lisinio. »

[3] Ce retable est du plus haut intérêt pour l'histoire du costume franciscain. En effet, tandis que saint Louis et saint Antoine portent l'habit relevé à la ceinture — comme cela avait été d'usage jusqu'alors, — saint François porte la corde ostensiblement sans qu'elle relève l'habit. C'est donc à l'époque où fut peint ce tableau, c'est-à-dire dans la seconde moitié du XIVe siècle, que s'introduisit à Sienne une modification dans le port de l'habit franciscain.



Taddeo Bartoli. — Saint François au milieu d'autres saints.

Pérouse, galerie de peintures. (Cliché Alinari.)

tique que celui de saint François. Il semble s'attendrir à la pensée des futures souffrances du Christ. Le peintre a cherché à lui donner une physionomie sincèrement émue.

Nous mentionnerons ici les peintures de Taddeo Bartoli. Ce peintre, bien qu'il ait vécu aussi au xve siècle, appartient au précédent, par le caractère de ses œuvres.

Dans la Galerie de Pérouse (salle de Taddeo Bartoli, n° 5), se trouve un retable que ce maître a peint en 1403 [1]. Saint François est au centre, debout sur trois figures allégoriques : l'Avarice, l'Envie, l'Ambition. A gauche, saint Antoine est suivi de saint Herculin ; à droite, saint Louis de Toulouse précède saint Constant. Comme toujours, Taddeo Bartoli a créé ici des figures de large envergure. Cependant l'exécution est beaucoup moins soignée, les expressions ont moins de finesse et de profondeur que dans le tableau précédent. Saint Antoine tient un livre fermé dans la main gauche et fait de la droite un geste explicatif. Sa tête mal attachée présente une physionomie grimaçante. D'une façon générale, sa personne n'est pas nettement caractérisée.

D'autres peintures de saint Antoine dues à Taddeo Bartoli n'offrent qu'un intérêt médiocre [2].

Enfin le tableau que nous avons mentionné à la page 45 et dont nous avons dénié l'attribution à Taddeo Gaddi est attribué généralement à Taddeo Bartoli [3].

Ces représentations remplacent bien mal les fresques aujourd'hui disparues que Taddeo Bartoli avait exécutées au Santo de Padoue [4] et dont les sujets se rapportaient probablement à la légende du patron de l'église.

C'est aussi à l'école siennoise que sont attribués deux petits panneaux de la Galerie de Pise (salle V, nos 18 et 19) [5]. Ils devaient former les volets d'un triptyque dont la partie centrale manque aujourd'hui. A gauche et au premier plan, saint François, avec les stigmates et le crucifix, précède saint Pierre placé au second plan. A droite, saint Paul fait suite à saint Antoine de Padoue qui, d'âge mûr, le visage sillonné de plusieurs rides, tient un livre rouge de la main droite

[1] Crowe et Cavalcaselle, II, 333. — Thode, p. 497.

[2] Un tableau exécuté en 1395 pour l'église Saint-François à Pise est actuellement à Vienne. (Vasari, éd. Sansoni, II, 37 ; Crowe et Cavalcaselle, II, 327, note.) Un autre se trouve à Montalcino (Crowe et Cavalcaselle, II, 332) ; enfin un troisième à Volterra (*ibid.*, II, 339).

[3] Crowe et Cavalcaselle, II, 333, note.

[4] Vasari (Sansoni), II, p. 35.

[5] Détr. Bois. H. : 0m,76 ; l. : 0m,44.

et fait de l'autre le geste explicatif (comme sur la peinture du XIIIe siècle à Pérouse). Il marche d'une allure lente et mesurée.

C'est la première fois que nous rencontrons ces quatre saints réunis. Évidemment l'imagination populaire établissait alors un parallèle entre saint Pierre et saint François d'une part, entre saint Paul et saint Antoine de l'autre[1].

A Rome, dans l'église San-Francesco a Ripa, la cellule de saint François est actuellement actuellement transformée en une chapelle. Au-dessus de l'autel, on voit un des plus anciens portraits de saint François[2] entre ceux de saint Antoine et de saint Louis. Saint Antoine est debout sur fond d'or, tourné de trois quarts à gauche. Il est jeune, a les cheveux châtains et tient de la main gauche un livre fermé, tandis qu'il fait de l'autre un geste explicatif (comme sur le portrait du XIIIe siècle à Pérouse). Le corps est trop long proportionnellement au visage. La figure entière a subi de nombreuses retouches.

Wadding n'a pas saisi la différence de style entre saint François et les deux autres; il considère les trois portraits comme étant du XIIIe siècle[3], tandis que les figures de saint Antoine et de saint Louis ne sont pas antérieures au XIVe. Platner confond saint Antoine avec saint Bernardin de Sienne[4]. Enfin M. Thode affirme n'avoir vu ni saint Antoine ni saint Louis[5]. La raison en est que ces deux images sont peintes sur le revers d'armoires à reliques que l'on fait tourner sur des pivots au moyen d'une manivelle aussi simple qu'ingénieuse. Lorsque les vitrines se présentent aux regards du spectateur, les deux images sont derrière, par conséquent invisibles. C'est ce qui a eu lieu probablement lors de la visite de M. Thode dans cette chapelle, et c'est ainsi que les deux figures lui auront échappé.

A Naples, un élève médiocre de Giotto a représenté notre saint dans le réfectoire du couvent de Sainte-Claire[6]. On y voit le Christ en gloire entre la sainte

[1] Voy. p. 30.

[2] Voy. Thode, p. 82.

[3] Wadding, *Annales Minorum*, Rome, 1732, II, 228.

[4] Platner, *Beschreibung Roms*, Stuttgart et Tübingue, 1830-42, III, 3, p. 650.

[5] Thode, p. 82, note.

[6] Schulz (H. W.), *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresde, 1860, t. IV, p. 154 et suiv., grav. pl. LXXXIX (détail de la fig. de saint Antoine, pl. XCVI). Schulz attribue cette fresque à Giotto. Mais la médiocrité de la peinture atteste certainement une autre origine. Crowe et Cavalcaselle (t. I, 263) voient dans l'auteur un artiste sans mérite, peut-être Simone Napolitano. — Je dois à l'obligeance de M. E. Bertaux, dont on connaît les recherches importantes dans l'Italie méridionale, l'indication de deux autres représentations dans cette même église. Ce sont des bas-reliefs de Tino di Caimano. L'un d'eux se trouve sur la face latérale de gauche du sarcophage de Marie de Valois,

Vierge, saint Louis, sainte Claire, saint François et saint Antoine. Au premier plan, le roi Robert est en prière avec sa famille. Ce souverain étant mort en 1343, la peinture est antérieure à cette année. Saint Antoine tient d'une main un livre tandis que de l'autre il témoigne de sa dévotion pour le Seigneur. L'habit est à la mode du temps.

Résumons ici brièvement les résultats de notre enquête en ce qui concerne le XIVe siècle.

Saint Antoine apparaît généralement imberbe (excepté sur le retable de Forlì[1] et dans le couronnement d'Ugolino da Siena[2]. On lui donne de préférence les traits d'un jeune homme. Il est cependant des peintres qui, ignorant sa mort précoce, le représentent comme un vieillard. C'est spécialement le cas pour les fresques et le vitrail de Santa-Croce (Florence).

Son visage exprime ordinairement la dignité et la puissance du prédicateur. Les artistes cherchent à donner de l'animation à son attitude. Suivant l'exemple de Cimabue, ils le représentent souvent en marche. Lorsqu'il reste en place, le poids du corps repose sur une jambe tandis que l'autre est légèrement pliée. Cette attitude deviendra classique en Italie pendant le XVe siècle. Plus tard, les peintres du Nord, tels que Dürer, l'adopteront aussi, tant qu'ils seront sous l'influence des maîtres italiens.

L'attribut caractéristique est toujours le livre. A Florence (Santa-Croce), on commence à y ajouter la flamme, symbole de l'amour brûlant de saint Antoine pour Notre-Seigneur.

Le port de ces attributs présente quatre variantes :

1° D'une main il soutient le livre ouvert ou fermé en le saisissant par le bord inférieur. L'autre main repose sur la tranche supérieure du livre. Lorsque le volume n'est pas fermé, il est grand ouvert (c'est-à-dire que les deux moitiés forment ensemble une surface unie) et porte une inscription tournée, non pas vers saint Antoine, mais vers le public.

2° Il tient le livre d'une seule main et soulève l'autre main au niveau de

duchesse de Calabre (morte en 1331), l'autre sur une des grandes faces du sarcophage de Catherine d'Autriche, première femme de Charles de Calabre (morte en 1323). Le saint y apparaît comme dans les œuvres précédentes.

[1] Page 51.

[2] Page 49.

l'épaule, la paume tournée en dehors, les doigts tendus, comme s'il appuyait du geste quelque raisonnement.

3° Il porte le livre comme précédemment, mais il fait le geste explicatif en tendant seulement l'index et en repliant les autres doigts sur eux-mêmes.

4° D'une main il tient le livre et de l'autre la flamme.

Dans l'*Apparition de saint François au chapitre* et sur une fresque de Castel Fiorentino[1], il joint les mains recouvertes par ses manches. Ce geste signifie abnégation, ou indique, si l'on préfère, le silence respectueux que saint Antoine s'impose devant l'apparition miraculeuse de saint François.

Sur le tombeau des Bolparo à Padoue, il prie en croisant les mains sur sa poitrine. Ailleurs, il désigne de la main saint François[2] ou la sainte Vierge[3].

Voici dans quels genres de composition nous avons rencontré saint Antoine :

Sa figure est souvent isolée sur les fresques décorant des pilastres ou des arcs[4], ainsi que sur les vitraux et dans les miniatures. A Bassano, nous avons trouvé saint Antoine prêchant en chaire.

On le rencontre très souvent dans les compositions consacrées à la Vierge et à l'Enfant Jésus entourés de saints. Chaque saint se trouve alors dans un encadrement spécial, composé ordinairement d'un arc supporté par des pilastres. Un certain rapport commence à s'établir entre ces figures et le groupe central, l'artiste se préoccupant de rendre les sentiments divers qu'inspire à ses personnages la contemplation de l'Enfant Jésus.

Sur le linteau d'un portail à Vicence (San-Lorenzo), c'est le Christ seul, représenté à la force de l'âge, qu'accompagnent des saints.

D'autres représentations nous montrent saint François entouré de saint Antoine et de saint Louis[5] ainsi que de plusieurs autres saints[6].

Nous remarquons aussi notre héros dans les compositions consacrées au *Couronnement de la Vierge*[7].

De même il assiste au crucifiement[8]. Sur la fresque de Santa-Croce il est en

[1] Page 47.

[2] Fresque de Simone Martini, à Assise, p. 43.

[3] Retable à Forli, p. 51.

[4] A Florence : Santa-Croce, et à Assise : San-Francesco.

[5] A Sienne, p. 49 et à Castel Fiorentino, p. 47.

[6] Taddeo Bartoli, à Pérouse.

[7] Giotto, à Santa-Croce ; Avanzi, à Padoue, p. 39, Ugolino da Siena à Florence, p. 49.

[8] Ecole de Lorenzetti à Assise, arbre de Jessé au réfectoire de Santa-Croce ; même sujet à Sienne, crucifixion dans la crypte de San-Francesco al Prato à Pérouse.

conversation avec son voisin, auquel il fait part de ses sentiments à l'égard du Christ crucifié.

Saint Antoine fait pendant à saint Paul sur un panneau qui représente aussi saint François faisant pendant à saint Pierre[1].

Il est fréquemment en compagnie de saint Louis de Toulouse. Ces deux saints sont souvent opposés l'un à l'autre[2]. Généralement saint Antoine a le pas sur saint Louis; cependant un retable de l'école siennoise, dans la Galerie de Pérouse, fait exception à cette règle[3].

La représentation la plus belle et la plus imposante qui ait été faite de saint Antoine au XIV[e] siècle, est sans contredit celle de Taddeo Gaddi, à Pise.

CHAPITRE II

PREMIÈRE MOITIÉ DU XV[e] SIÈCLE

LE NORD

Est-ce un effet du hasard ou la suite inévitable des événements y est-elle pour quelque chose? En tout cas, Padoue ne nous offre que peu de représentations du saint pouvant être datées de 1400 à 1450. Il est à propos de se souvenir que c'est précisément dans cette période qu'eut lieu la suppression définitive de la principauté des Carrara par la République de Venise. Ces faits ont sans doute influé sur le développement des arts à Padoue, mais leur action ne pouvait être que passagère, car déjà Squarcione était né, déjà aussi avait commencé la renaissance de la peinture vénitienne qui devait bientôt s'épanouir sous la puissante impulsion de Pisanello et de Gentile da Fabriano. Padoue allait devenir le rendez-vous de maîtres célèbres, et Donatello était tout près de créer l'œuvre puissante qui ouvrit à l'art italien des voies inattendues.

Dans le petit vestibule qui précède la *Scuola del Santo*, une peinture nous représente saint Antoine assis dans les rameaux d'un arbre et occupé à écrire. Nous reviendrons plus tard sur le sujet de cette représentation. Bornons-nous

[1] Pise, p. 54.

[2] Taddeo Gaddi, Pise. — Vitrine D au Musée chrétien du Vatican. — Giotto, *Couronnement de la Vierge*, etc.

[3] Page 52.

à signaler l'expression intelligente et sereine du saint; il porte des cheveux blonds[1].

Sans nous attarder ici auprès de l'autel de Donatello[2], examinons le caractère personnel que le sculpteur a donné à saint Antoine. La grande statue de bronze, actuellement placée sur l'autel à côté du groupe de la Vierge et de l'Enfant Jésus, a été fondue en 1448[3]. Debout, de trois quarts, tourné à gauche, il porte l'habit franciscain relevé à la ceinture et semble marcher. Ses traits vigoureux indiquent un homme robuste d'une trentaine d'années. L'exécution est moins poussée que celle de la statue de saint François. Aussi la physionomie d'Antoine ne porte-t-elle pas ici l'empreinte du caractère individuel d'un prédicateur et d'un thaumaturge[4]. On est tenté d'attribuer cette œuvre à ses élèves plutôt qu'à Donatello lui-même qui, en général, serrait ses modèles de près. Saint Antoine presse fortement contre lui le livre qu'il tient de la main gauche, tandis qu'il repose l'autre main sur la tranche supérieure. Plus tard, une main inconsciente et barbare a fixé une branche de lis au-dessus du livre en perforant l'habit[5]. Il est évident que, au temps de Donatello, ce lis n'existait pas. En premier lieu, nous ne trouvons jamais le lis donné comme attribut à saint Antoine avant 1450, année de la canonisation de saint Bernardin de Sienne (là où nous le rencontrons avant cette date, il est toujours possible de prouver qu'il a été ajouté plus tard, à une époque où cet attribut était devenu inséparable de saint Antoine). En outre, personne ne consentira, sans doute, à mettre sur le compte de Donatello l'ajustement maladroit dont il s'agit. Si jamais le grand sculpteur florentin avait voulu prêter un lis à son personnage, il l'aurait certainement placé dans la main inoccupée.

La physionomie du saint, sur les quatre bas-reliefs, ne diffère pas essentielle-

[1] Une miniature, pouvant être datée de la première moitié du XV[e] siècle, est conservée à la bibliothèque du couvent de Saint-Antoine à Padoue (Code 88 in fol. Scaff. V.-Josa, *ouv. cité*, p. 62). Saint Antoine, représenté à mi-corps tourné de trois quarts à droite, tient entre ses deux mains un livre fermé.

[2] Voy. bibliographie, etc., dans la IV[e] partie.

[3] A première vue, il paraîtrait peut-être plus logique de mentionner cette statue parmi les œuvres florentines. Mais Donatello ayant séjourné longtemps à Padoue, il est plus que probable qu'il aura choisi un type d'après les données que lui offraient les œuvres d'art de cette ville. Au point de vue spécial du type, cette statue mérite donc d'être mentionnée ici.

[4] M. Bode (*Donatello à Padoue*, traduction de Ch. Yriarte, Paris, Rothschild, p. 12) s'exprime ainsi : « Le saint François comme le saint Antoine sont des moines *parfaitement caractérisés*. Le second est le modèle frappant d'un moine honnête et bienveillant, bienfaiteur aimé de sa ville et de son pays. » Il ne nous semble pas que l'expression d'honnêteté et de bienveillance suffise pour *caractériser parfaitement* un personnage.

[5] Nous nous sommes rendu compte du procédé sur place.

ment de celle de la statue. C'est un moine dont le visage, en dépit de ses pommettes saillantes, a des traits assez réguliers. A part l'expression bienveillante, Donatello n'a évidemment pas cherché à donner au saint un caractère personnel très accusé. Il a réservé toutes les ressources de son art pour l'ensemble des compositions.



Donatello. — Saint Antoine de Padoue.
Padoue, église du Santo. — (Cliché Alinari.)

Dans l'église Saint-François, à Ferrare, au-dessus du huitième autel, à droite pour celui qui pénètre dans la nef, on voit une peinture en détrempe sur bois, enchâssée dans le mur. Saint Antoine, jeune franciscain, debout, le visage rasé, les cheveux blonds, tient de la main droite un *cœur* et une branche de lis (ajoutée plus tard), et dans l'autre main un livre ouvert portant l'inscription suivante : « *Ecclesiam tuam, Deus, beati Antonii Confessoris tui commemoratio votiva letificet, ut spiritualibus muniatur auxiliis et Gaudiis perfrui mereatur eternis. Per Christum Dominum nostrum* [1]. » Sur un fond d'azur, des rayons d'or alternant avec des flammes d'or encadrent sa personne. Bien qu'il ait su lui donner une expression vivante et naturelle, l'artiste n'a pas été entièrement à la hauteur de sa tâche. L'orbite des yeux est d'une grandeur quelque peu exagérée, la bouche semble placée trop à gauche. En un mot, le dessin pèche par l'incertitude des lignes.

Cette peinture, destinée à être placée ailleurs, a été détériorée lors de son transfert dans la chapelle. On voit, à droite, les mains jointes et le chapelet d'un donateur ou d'une donatrice dont la figure a disparu. Au moment de son déplacement, la fresque a subi une

[1] Ces paroles figurent dans les bréviaires franciscains du XVe siècle ; on les trouve, par exemple, dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale à Paris : ms. lat. nº 760, fol. 405 au verso.

restauration qui se manifeste surtout dans les teintes rouges appliquées sur le visage et dans l'attribution du lis, dont la tige, d'un vert criard, jure avec les teintes fondues de l'ensemble.

Crowe et Cavalcaselle attribuent cette œuvre à un peintre ferrarais du milieu du siècle[1]. Un ancien guide de Ferrare prétend que, suivant la tradition, elle est du Bienheureux Donato Brasavola de Ferrare, Mineur Conventuel[2].

Un autre peintre de Ferrare, Antonio da Ferrara[3], a peint, en 1439, un retable pour l'église de Saint-Bernardin près d'Urbin. Il est aujourd'hui au palais ducal[4] et représente la Vierge entre douze saints. Comme dans les peintures analogues du XIVe siècle, les figures sont encadrées séparément. Saint Antoine tient entre les mains un livre fermé, relié en bleu. Son visage, plus maigre que celui que nous venons de voir à Ferrare, a une expression de profond recueillement.

L'ITALIE CENTRALE

Au commencement du XVe siècle, il se forme en Ombrie des écoles de peinture florissantes. Ottaviano Nelli, Giovanni Boccati da Camerino, Gentile da Fabriano et d'autres encore produisent des œuvres dont le charme naïf s'allie à une conception sincèrement religieuse. Les peintres de Sienne aussi, bien qu'ayant de la peine à s'affranchir des vieilles formules, conçoivent leurs tableaux dans un sentiment de pure et réelle dévotion. Comment ces deux provinces se sont-elles représenté saint Antoine pendant la période que nous étudions ici ?

Un admirable ostensoir est conservé actuellement au Musée de Città di Castello. Il est malheureusement très dégradé. Néanmoins, les figures de saints représentées en émail sur la base sont bien conservées. Saint Louis est entre saint François et saint Antoine. Ce dernier est représenté à mi-corps sur fond bleu de mer, en habit brun, tenant un livre vert dans la main gauche, et dans la main droite une flamme violette. Une inscription se développant en exergue autour du socle date cette œuvre de 1420[5].

La même année, Gentile da Fabriano exécuta une peinture (collection Rosei

[1] Crowe et Cavalcaselle, *éd. italienne*, t. IV, p. 97. L'édition allemande n'en fait pas mention.

[2] *Pitture, scolture che si trovano nelle chiese, etc..., di Ferrara*, 1770, p. 120.

[3] Crowe et Cavalcaselle, II, p. 389.

[4] Pinacothèque, n° 55.

[5] SOPRASTANTI. DELLA CHIESA DI S. FRANCESCHO. DELLA CITTA DI CHASTELLO. ANTONIO DI SC. GIOVANNI. ALESSANDRO DI GIOVANNI. MEOMIO DI MONTE. SER BARTOLOMEO DI S. BIAGIO. ANN DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI. MILLE QVATTRO CENT VENTI.

à Fabriano) qui représente le saint lisant dans un livre devant la porte d'un couvent[1].

Dans le Musée chrétien du Vatican, un grand retable (Arm. 9, n° 1)[2], provient sinon de l'école d'Ombrie, du moins de celle de Rome, qui déjà à cette époque entretenait avec la première des relations suivies. La Vierge et l'Enfant Jésus se trouvent entre saint Louis des Français et saint Antoine de Padoue qui tient d'une main la flamme et de l'autre le livre sur lequel est inscrite la lettre T.

« La voix de saint Antoine[3] » suppose que ce T signifie *Theologia*. Nous pensons que cette lettre est le signe adopté par saint François comme symbole de la croix et recommandé par lui à tous ses disciples. C'est dans ce sens qu'elle nous semble être employée ici[4].

A Spoleto, l'ancien cloître des Franciscains près de San-Simone était décoré de fresques représentant la légende de saint Antoine de Padoue. Achille Sansi en fait mention dans les termes suivants : « Le couvent était orné de belles fresques du Gubbiotto, représentant la vie et les miracles de saint Antoine de Padoue canonisé dans cette église (San-Simone). Elles étaient admirablement bien conservées. Malheureusement, ces murs furent blanchis à la chaux par les troupes cantonnées en 1860 et 1861[5]. » Ce mot de Gubbiotto signifierait-il un peintre de Gubbio? Il est possible qu'Ottaviano Nelli, après avoir terminé son œuvre à Foligno, ait entrepris cette décoration à Spoleto. Dans ce cas, nous déplorerions la perte d'une œuvre dont l'étude n'aurait pas manqué d'attrait.

Dans les deux petits panneaux du Musée chrétien du Vatican (P. n° III), représentant l'un saint François[6] servant trois pauvres, l'autre saint Antoine découvrant le cœur de l'avare dans une cassette, nous reconnaissons sans peine

[1] Adolfo Venturi, *Gentile da Fabriano e il Pisanello* (nouvelle édition du Vasari), Florence (Sansoni), 1896, p. 22.

[2] Gori (Fabio), *Artisti romani in Rieti negli anni* 1455, 1464, 1511, dans le *Bollettino della società umbra di storia patria*, I, fasc. 3, p. 601 et suiv.

[3] *La voix de saint Antoine*, 1896.

[4] Thode, p. 104 et suiv. — Bonaventure, *Acta SS.*, oct. II, pp. 742, 752. Le Frère Pacifique vit souvent des grands T se mirer sur le front de saint François.

Au-dessous de la figure de la Vierge on lit :

HC. FIERI. FECIT ĀGELVS. DE. ACTIS. DE. TVDERTO. APLICE. CAMERE NOTARIV.

Au-dessous de saint Louis :

LVDOVICVS. REX. FRANCOR ĀNO. DÑI. MCCCC. XXXV

Au-dessous de saint Antoine :

S. ĀTONIVS. DE. PADVA. DIE XX° VI° MARTII.

[5] M. Sansi, *Degli edifici e dei frammenti storici delle antiche età di Spoleto*, Foligno, 1869, p. 248.

[6] Et non saint Antoine, comme l'indique à tort le catalogue ms.

la manière siennoise. Saint Antoine, dont le visage est rasé, semble avoir dépassé la quarantaine, tandis que saint François, sur l'autre panneau, est tout jeune.

Au XV[e] siècle, c'est, on le sait, Florence qui prend la tête du mouvement artistique en Italie. Masaccio, le précurseur de Michel-Ange et de Raphaël, ne nous a pas laissé de représentations de saint Antoine. D'autres se sont chargés de suppléer à cette lacune. Fra Angelico de Fiesole, le peintre religieux par excellence, son élève Benozzo Gozzoli dont les fresques ravissent le regard par leur fraîcheur ingénue, Luca della Robbia, l'inventeur de l'art merveilleux de la terre cuite émaillée, Filippo Lippi et d'autres encore nous ont transmis, dans des œuvres d'un charme invincible, l'expression du culte que leurs contemporains vouaient au thaumaturge.

Le Musée de Berlin conserve un relief en stuc de Luca della Robbia[1]. Les reproductions fréquentes de cette œuvre nous dispensent d'en faire une description détaillée. La Vierge avec l'Enfant Jésus est entre saint François et saint Antoine qui porte dans la main gauche un livre fermé ; de la droite, il fait un geste d'admiration. Il considère la Vierge et l'Enfant avec bonheur, et semble charmé par la grâce et la vivacité de Jésus jouant avec sa mère. Son visage replet contraste avec la maigreur ascétique de saint François.

Parmi les peintures de Fra Giovanni Angelico, nous mentionnons ici celles de Florence (la *Vierge et des Saints*[2], le *Jugement dernier*[3]), et de Berlin (l'*Apparition de saint François*[4]).

Nous reproduisons le retable de Florence représentant la Vierge et l'Enfant sur un trône entre deux anges[5]. Derrière la Madone, une abside de marbre est prolongée de chaque côté par un mur orné de niches et de pilastres. Dans le fond dominent les cyprès, les orangers et les palmiers d'un parc dont se dégage un exquis parfum florentin. De chaque côté du tableau, nous apercevons un groupe de trois saints. A droite saint Cosme, portrait de Cosme de Médicis,

[1] H. : 0m,60 ; L. : 0m,59. — W. Bode et H. v. Tschudi, *K. Mus. zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, Berlin, 1888, p. 37 ; grav. pl. VI. — W. Bode, dans l'*Annuaire des Musées de Berlin*, t. VI, p. 180 (grav.). — Le même, *Ital. Bildhauer der Renaissance*, Berlin, 1887, p. 73 (grav.). — Le même, *Luca della Robbia e i suoi precursori in Firenze*, dans l'*Archivio st. dell'Arte*, 1889, p. 6 et p. 9 (grav.). — Cavallucci et Molinier, *les Della Robbia, leur vie et leur œuvre*, Paris, 1884, p. 260 (n° 345). — Marcel Reymond, *les Della Robbia*, Florence (Alinari), 1897, p. 126 et suiv. L'attribution à l'école de Donatello, que propose M. Marcel Reymond, ne nous paraît pas fondée sur des raisons probantes.

[2] Galeria antica e moderna, n° 265. — Crowe et Cavalcaselle, II, p. 160.

[3] *Ibid.*, n° 266. — Les mêmes, II, p. 162.

[4] Galerie de peinture. — Les mêmes, II, p. 164.

[5] H. : 1m,71 ; L. : 1m,72 ; provient d'un couvent franciscain.



Fra Giovanni da Fiesole, dit Beato Angelico. — La Vierge, l'Enfant Jésus et des saints.

Florence, galerie antique et moderne. (Cliché Alinari.)

admirable de vie et de vérité; derrière lui saint Damien, aussi un portrait, et à droite saint Pierre martyr. Le groupe opposé comprend saint François, saint Louis de Toulouse et saint Antoine de Padoue. Saint François tenant un livre de la main gauche se tourne vers saint Antoine et lui communique du geste et du regard les sentiments de dévotion qu'il ressent pour le groupe divin. Saint Antoine de profil, âgé, les cheveux gris, joint les mains et regarde l'Enfant Jésus avec une émotion profonde en songeant aux souffrances qui l'attendent. C'est la figure du tableau sur laquelle se peint le plus vivement la compassion. Il est désigné par son nom inscrit sur le nimbe.

Cette peinture, un vrai chef-d'œuvre, ne semble pas avoir été assez remarquée et appréciée jusqu'à présent; aussi avons-nous tenu à nous y arrêter. Souhaitons qu'elle ne tarde pas à être décrochée d'une hauteur presque inaccessible aux regards et placée sur la cimaise d'une salle où elle prendra toute sa valeur. Nous ne doutons pas qu'elle n'exerce alors un charme irrésistible sur tous ceux qui l'approcheront.

Le tableau a été diminué en hauteur et en largeur (les figures de saint Antoine et de saint Pierre martyr ne sont pas entières sur le panneau).

Fra Angelico n'a pas oublié saint Antoine dans son *Jugement dernier*. Saint François est à droite, en haut, parmi les apôtres et les prophètes, faisant pendant à saint Dominique. Au milieu des Bienheureux, nous voyons dans la première file, au deuxième rang, un jeune moine franciscain à genoux, les mains jointes. L'étoile d'or qu'il porte sur la poitrine indiquerait plutôt saint Nicolas de Tolentino; mais l'habit brun franciscain et la corde des Frères Mineurs sont inconciliables avec la désignation de saint Nicolas qui appartenait à l'Ordre des Augustins. Saint Antoine est jeune, blond; son visage respire la félicité et la paix.

Dans l'*Apparition de saint François* [1], saint Antoine, qui s'est jeté à genoux devant la vision miraculeuse du Père séraphique, ne diffère pas du type précédent.

Bien que l'activité de Benozzo Gozzoli à Montefalco se soit exercée en l'année 1452, nous mentionnons ses œuvres à cette place, en raison de leur caractère, qui les rapproche évidemment de la première moitié du xve siècle. Notons bien qu'il fut élève de Fra Angelico et que, travaillant avec verve et facilité, il s'appliqua plutôt à produire beaucoup qu'à étudier les problèmes délicats et profonds que se posaient alors ses contemporains de Florence, et dont la solution contribua tant au brillant développement de l'art italien. Cela dit, nous

[1] Voy. la IVe partie (grav.).

sommes les premiers à reconnaître l'attrait de ses compositions remplies de grâce et de vie.

Benozzo Gozzoli avait accompagné Fra Angelico à Rome[1]. Il est fort probable que c'est alors — peut-être sous la surveillance de son maître — qu'il exécuta dans l'église d'Aracœli une fresque représentant saint Antoine de Padoue. Le saint, de grandeur naturelle, debout et de face, l'habit gris relevé à la ceinture, tient de la main gauche un livre fermé appuyé contre son corps et de la main droite une flamme d'or. Des cheveux gris et de nombreuses rides sillonnant son maigre et délicat visage, lui donnent l'aspect d'un homme âgé. Deux anges ailés soutiennent la draperie bleue, semée d'étoiles d'or, sur laquelle se détache la figure du saint. A ses pieds sont agenouillés les donateurs : la femme à droite, l'époux à gauche. Suivant Casimiro, cette chapelle n'a appartenu aux Cesarini qu'à partir de 1490 ; il est par conséquent probable que ces deux personnages appartenaient à la famille Albertoni, dont un membre légua en 1479 une somme destinée à l'entretien de ce sanctuaire. Sur le bord supérieur de la fresque, se déroule une inscription devenue aujourd'hui presque indéchiffrable et cachée en partie sous la couronne de métal dont on a affublé la tête du saint. On distingue encore les lettres suivantes :

SANCTVS. ATÔ. VLIXBONENSIS. C. PTIOSV̄. CŌP....

(Sanctus Antonius Ulixbonensis, cuius pretiosum corpus...)

Le type de saint Antoine révèle la main de Benozzo Gozzoli d'une façon incontestable. La coupe anguleuse du visage, les pommettes saillantes, le dessin un peu lourd des oreilles, les yeux enfoncés dans les orbites, le regard dirigé à droite et laissant voir l'iris, la bouche entr'ouverte, la lèvre supérieure tendue, la lèvre inférieure sinueuse et plutôt épaisse, rappellent les images de Montefalco. Seulement l'exécution est ici plus soignée, et la draperie, particulièrement dans sa partie inférieure, est d'une harmonie et d'un fini qu'on chercherait en vain dans les œuvres postérieures du peintre qui, dès lors, semble toujours pressé terminer son travail le plus rapidement possible[2].

[1] Vasari (Lemonnier), IV, 186. — Crowe et Cavalcaselle, III, 263. — Casimiro, *Memorie istoriche della chiesa e convento di S. Maria in Aracœli di Roma*. Roma, Barnabò, 1736, p. 218 : *Della capella di S. Antonio di Padova.*

[2] Le Musée du Louvre conserve un dessin (Cat. som. nº 210) attribué à Fra Angelico. Il nous paraît être l'esquisse de cette fresque. Si nous ne nous trompons, l'attribution devrait être modifiée en faveur de Benozzo Gozzoli, à moins qu'alors le maître n'ait fourni le croquis à son jeune élève.

En effet, les figures que nous voyons à San-Francesco de Montefalco sont moins soigneusement achevées [1]. L'une d'elles est peinte sur un des pendentifs du chœur. Saint Antoine est à droite (pour celui qui entre dans le chœur). Il fait pendant à saint Louis. Entre eux se trouvent sainte Catherine, saint Bernardin et sainte Rose. Notre saint est debout sur un fond d'azur semé d'étoiles d'or comme celui d'Aracœli. Il plane au-dessus de nuages empourprés. Le type est le même qu'à Rome : visage maigre et rasé, cheveux gris, pommettes saillantes. Il tient comme à Rome le livre et la flamme. Mais quel contraste dans l'expression ! Tandis qu'à Rome elle est figée et morne, Benozzo a su lui donner ici une sérénité et un naturel exquis. Nous voyons là un moine âgé et digne, mais alerte et joyeux.

C'est sous un jour un peu différent que saint Antoine nous apparaît dans le retable peint à fresque sur le mur (près du portail de cette même église). On y voit la Vierge et l'Enfant Jésus entourés d'un côté par saint Jérôme et saint Antoine, et de l'autre par saint Jean-Baptiste et saint Louis de Toulouse. Notre saint a la même attitude que précédemment, mais au lieu de tenir la flamme il pose la main droite sur le bord supérieur du livre. Son visage a pris une expression plus recueillie. Il songe avec une pieuse sympathie aux douleurs de Notre-Seigneur [2].

Saint Antoine figure aussi sur un retable de l'Académie de Florence attribué à Lorenzo di Bicci par la plaquette du Musée, plus correctement à *Bicci di Lorenzo* par le catalogue [3]. Bicci di Lorenzo a vécu de 1373 à 1452. Or l'œuvre que nous signalons ici dénote une habileté de main que Bicci n'a acquise qu'à la fin de sa carrière ; on peut donc affirmer qu'elle est d'une époque rapprochée de 1450. Cette date a une certaine importance pour l'histoire de l'habit franciscain. En effet, la corde entièrement apparente ne fait plus bouffer l'habit comme c'était généralement le cas dans les peintures précédentes. Le centre du tableau est occupé par la Vierge et l'Enfant Jésus entourés d'anges. A gauche se trouvent saint François et saint Louis de Toulouse, à droite saint Antoine de Padoue et l'évêque Nicolas de Bari.

Tandis que saint François est représenté jeune, avec la barbe et les cheveux châtains, saint Antoine, suivant le type créé par l'école de Giotto à Santa-

[1] Crowe et Cavalcaselle, III, p. 264.

[2] Benozzo a signé ce retable en novembre 1452. Le rideau simulé à gauche prouve que l'habitude de recouvrir les peintures sacrées remonte en Italie à des temps très anciens.

[3] Galeria antica e moderna n° 14 ; catalogue de 1893, p. 20 ; h. : 1m,80 ; l. : 2m,42. Il provient du couvent de Saint-François à Fiésole.

Croce, apparaît âgé, les cheveux gris, le visage ridé. Bien qu'il soit rasé, on distingue les traces d'une barbe blanche. Tenant dans la main gauche un livre fermé et dans la droite une flamme, il s'avance vers le groupe central. Son



Filippo Lippi. — La Vierge et l'Enfant entre saint Cosme, saint Damien, saint François et saint Antoine.
Florence, galerie antique et moderne. (Cliché Alinari.)

expression est pensive et compatissante. Les trois Franciscains sont en rapport plus intime avec la Vierge et avec l'Enfant que saint Nicolas qui, tourné vers le public, semble plutôt un portrait indépendant de la composition. Il y a là une nuance entre les Franciscains et les autres saints qui d'ailleurs est fréquente dans les tableaux de ce temps; elle trahit la dévotion toute particulière pour la

sainte Vierge et l'Enfant Jésus que l'on prêtait alors de préférence aux Frères Mineurs.

Passons à l'examen du retable peint par Fra Filippo Lippi pour Santa-Croce et à l'étude de son gradin exécuté par Francesco Pesellino (Galerie antique et moderne de Florence)[1].

L'année de la mort de Francesco Pesellino (1457), ainsi que le caractère des peintures nous autorisent à dater cet ensemble de la première moitié du XV[e] siècle.

Le retable de Filippo Lippi (n° 55) est décrit par M. Lafenestre de la façon suivante : « Au milieu, sur un trône élevé, est assise la Vierge en robe rose, manteau bleu et voile blanc, de trois quarts tournée vers la gauche, portant debout sur ses genoux l'Enfant Jésus tourné vers la droite et se retenant des mains au corsage de sa mère. A gauche saint Cosme et saint François, à droite saint Damien et saint Antoine de Padoue. »

Saint Antoine dépourvu de tout attribut est assis de face, le dos appuyé contre une colonne. Il croise les mains sur la poitrine et tourne la tête vers l'Enfant Jésus. Son visage a quelque chose de lourd, mais l'expression n'en est pas vulgaire. Il semble tendrement ému du sort de l'Enfant, mais à part ce trait, sa physionomie n'a rien de très caractéristique. L'artiste a conçu cette figure d'une façon analogue à la statue de Donatello à Padoue. Antoine n'est ici ni un grand saint, ni un puissant prédicateur, ni même un serviteur humble et fervent du Christ, mais tout simplement un modeste moine. Il porte l'habit à la nouvelle mode; un nimbe transparent lui ceint la tête.

Au point de vue esthétique, l'attitude n'est pas naturelle. On plaint ce personnage assis contre une colonne qui lui meurtrit le dos, obligé de tourner la tête à gauche tandis qu'il doit employer toutes ses forces pour se maintenir d'aplomb.

Ces défauts mis à part, on ne peut qu'admirer le relief, la transparence, la fraîcheur et la légèreté des teintes, la fusion harmonieuse des tons et la fermeté des lignes.

Le gradin, peint par Pesellino, se trouve de moitié à Florence et de moitié au Louvre. La Galerie de Florence conserve le *Miracle de l'avare* dont nous reparlerons plus tard. La silhouette de saint Antoine est plus élancée, sa physionomie, tout en étant naturelle et bien dessinée, n'est cependant pas mieux caractérisée que dans l'œuvre précédente.

[1] Retable de Filippo Lippi. H. : 1^{m},95; L. : 1^{m},95. — Crowe et Cavalcaselle, III, 80. — G. Lafenestre et Richtenberger, *La Peinture en Europe : Florence*, p. 179. — Burckhardt (J.), *le Cicerone*, traduction de M. A. Gérard, Paris, 1892, II, p. 552. — Vasari (Sansoni), II, 615.

Saint Antoine est aussi représenté sur un retable de Budapest attribué à Filippo Lippi [1].

Au milieu d'un paysage, la Madone, de face, tient l'Enfant Jésus sur ses genoux. A gauche, saint Antoine lui présente un moine agenouillé, sur l'épaule duquel il appuie une main chargée du lis, tandis qu'il pose l'autre sur son cœur; ses yeux sont fixés, avec une expression de ferveur, sur la sainte Vierge qui lui répond d'un sourire gracieux ; l'Enfant Jésus bénit le moine agenouillé. Le visage de saint Antoine est d'un caractère moins rude que sur le retable de l'Académie de Florence. L'auréole est composée d'un cercle d'or, tandis qu'à l'Académie on voit encore le disque.

L'aisance qui se manifeste dans la composition, les types plus développés indiquent une époque postérieure au retable de l'Académie. Aussi n'hésitons-nous pas à dater cette œuvre de la seconde moitié du xve siècle, époque déjà suffisamment déterminée par la présence du lis que Filippo Lippi n'aurait pas mis entre les mains de saint Antoine avant l'année 1450 [2].

La pinacothèque de Foligno conserve une fresque (n° 13) provenant du couvent de Sainte-Catherine. Elle est datée de 1449 et représente les sujets suivants. Au milieu : une Madone avec l'Enfant Jésus; à gauche : des scènes de la vie de sainte Barbe, et à droite : saint Antoine de Padoue en chaire, debout, tourné de trois quarts à gauche, une main appuyée sur un livre qu'il a posé sur le rebord, l'autre levée comme pour accompagner du geste son explication. L'habit est relevé à la hauteur de la ceinture. Une inscription gothique au-dessous de la fresque nous informe que c'est « la Sœur Onuphrie qui a fait peindre la Vierge et la Sœur Pauline qui a fait exécuter la figure de saint Antoine [3] ».

Le catalogue du Musée attribue cette œuvre à l'école florentine [4]. Or, nous venons de constater le degré de perfection que cette école avait atteint en 1449. Les Filippo Lippi, les Pesellino donnaient à la peinture une impulsion nouvelle. Ici nous avons un travail sincère, mais d'une gaucherie évidente qui se mani-

[1] Gravé dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1897, décembre, p. 64. Si ce retable est celui qui faisait partie autrefois de la collection Esterhazy, il s'agit d'une œuvre d'un disciple de Fra Filippo. (Crowe et Cavalcaselle, III, p. 82.)

[2] Si son attribution à Filippo Lippi ne nous avait pas obligé de mentionner cette peinture immédiatement après le retable de l'Académie de Florence, nous l'aurions classée parmi les peintures toscanes de la seconde moitié du xve siècle.

[3] L'inscription au complet est la suivante : Au-dessous des scènes de sainte Barbe : ...*Santa Barbara a facta fare lu conventu de Santa Chaterina per loro divotione.* Au-dessous de la Vierge : *Questa figura a facta fare sora Nofria per sua divotione ;* cette Sœur Onuphrie est de petites dimensions, agenouillée devant la Vierge. Au-dessous de saint Antoine : *Et quessta sora Paulina divotione:* là aussi nous voyons la donatrice agenouillée devant le saint.

[4] *Catalogo delle pitture, etc... esistenti nella Pinacoteca comunale di Foligno*, Foligno, 1893, p. 8.

feste surtout par un dessin défectueux. Il faudrait donc admettre que le peintre florentin eût emprunté à ses compatriotes une certaine vigueur de touche sans s'être assimilé, à aucun degré, les procédés perfectionnés de leur art. Un tel raisonnement nous paraît bien subtil. Ne vaut-il pas mieux attribuer cet ouvrage à un peintre de Foligno qui l'aurait exécuté avant l'arrivée de Benozzo Gozzoli? On sait que ce n'est qu'à partir du séjour de ce peintre dans cette contrée que l'art local de Foligno s'est réveillé de sa torpeur.

Saint Antoine figure d'une façon analogue sur un petit panneau de l'école de Pise au Musée de cette ville (salle V, non catalogué), également dans une miniature de la Bibliothèque nationale à Paris [1].

Citons enfin une peinture en détrempe qui se trouve au Musée de Grenoble [2]. Le catalogue l'attribue à l'école florentine du milieu du XVe siècle. Saint Antoine est entre sainte Catherine et saint Jean l'évangéliste. Il tient un livre d'une main et de l'autre un cœur enflammé. Au-dessous on lit :

S. ANTONIVS DE PADVA

Quant aux sculptures provenant de l'école toscane, nous appelons l'attention sur le monument funéraire du pape Alexandre V (mort en 1400) au cimetière de la Chartreuse à Bologne, œuvre attribuée à Nicolò d'Arezzo. Le sarcophage repose sur une base rectangulaire décorée de niches dans lesquelles se trouvent des figures. Au-dessus du sarcophage est étendue la statue du pape. Au sommet, on aperçoit la sainte Vierge debout, portant l'Enfant Jésus dans ses bras, entre saint François et saint Antoine qui tient dans une main le livre appuyé contre sa poitrine et repose l'autre main sur son cœur. La tête est légèrement tournée vers la Vierge. Il songe avec commisération aux souffrances à venir du Christ. Le sentiment qui anime ces figures est étranger à la tristesse que pourrait provoquer la mort du Pontife. C'est un cas tout différent de celui du tombeau de la princesse Malatesta à Fano, où les figures portent le deuil de la défunte [3].

Terminons la série des œuvres de cette période en mentionnant une image de saint Antoine qui se trouve dans l'église de San-Lorenzo à Naples (Chapelle du transept méridional [4]). Le saint apparaît au milieu d'une cohorte d'anges qui croisent les bras en signe d'adoration. Les traits de son visage sont marqués

[1] Bibl. nat. Paris, ms. lat., n° 760, fol. 405, verso.

[2] *Inventaire des Richesses d'art de la France*. — Province. — Monuments civils, VI, p. 71. — Catalogue du Musée de Grenoble, 1891, in-12, n° 337.

[3] Voir p. 51.

[4] Crowe et Cavalcaselle, I, 263.

d'ombres noires ; il porte d'une main un livre ouvert et de l'autre une branche de lis qui a été ajoutée au XVII[e] siècle, lors d'une restauration complète. Selon Cavalcaselle, on lit sur le socle la date 1438. Cette figure ne daterait-elle pas de cette année même ? Nous ne saurions nous prononcer définitivement sur ce point, des retouches ayant par trop altéré le caractère primitif de la peinture.

Arrêtons-nous ici un instant pour noter brièvement les traits qui caractérisent l'art « antonien » pendant la première moitié du XV[e] siècle, et pour marquer les étapes de son développement.

Saint Antoine est toujours imberbe. En général, on le représente jeune. Plusieurs peintres toscans, cependant, s'inspirant des modèles de Santa-Croce, l'évoquent sous les traits d'un homme âgé, portant des cheveux blancs : c'est le cas de Benozzo Gozzoli et de Bicci di Lorenzo. Fra Angelico varie : tandis que son retable de l'Académie de Florence (n° 266) montre le saint âgé, le *Jugement dernier* (n° 266) et l'*Apparition de saint François* à Berlin le représentent jeune.

Le visage et l'expression perdent la majesté et la grandeur dont l'avait paré l'art du XIV[e] siècle. Tantôt c'est un moine honnête[1], tantôt un personnage quelconque à l'air doux et aimable[2]. Suivant le milieu dans lequel il est placé, nous le voyons tendrement ému[3], plein de dignité et de sérieux[4] ou rayonnant d'une sereine allégresse[5].

De même qu'au siècle précédent, on cherche à donner une allure plus vive à sa personne en l'évoquant en marche. Nous le rencontrons pour la première fois assis sur le retable de Filippo Lippi à Florence.

Les attributs déjà employés au XIV[e] siècle, c'est-à-dire le livre et la flamme, sont encore de mode. La flamme toutefois appartient exclusivement aux œuvres de l'Italie centrale. A ces deux attributs s'ajoute celui du *cœur*, que nous trouvons pour la première fois à Ferrare. Le livre devient plus léger et sa position varie. Il arrive, par exemple, qu'au lieu d'être placé simplement dans le sens de l'horizontale, il se trouve en diagonale[6]. Saint Antoine le tient tantôt à la hauteur des hanches[7], tantôt au niveau de la poitrine[8].

[1] Donatello à Padoue ; Filippo Lippi à Florence.

[2] Fra Angelico, Benozzo Gozzoli.

[3] Fra Angelico, retable à Florence ; tombeau d'Alexandre V ; en général, lorsqu'il se trouve sur un retable consacré à la Vierge et à l'Enfant Jésus.

[4] Patron de sa chapelle à Ferrare et à Aracœli.

[5] Figures isolées : par exemple, celle de Benozzo Gozzoli sur un pendentif à Montefalco.

[6] Fra Angelico : retable à Florence.

[7] Donatello.

[8] Benozzo Gozzoli : retable à Montefalco.

On remarque notre saint dans les genres de compositions suivants :

Comme figure isolée nous le trouvons, conformément aux coutumes du siècle dernier, sur les pilastres, aux voûtes, sur les gradins et dans les miniatures. Ce qui est nouveau, c'est sa présence isolée dans les chapelles qui lui sont dédiées [1].

Il est représenté sur les retables consacrés à la Vierge portant l'Enfant Jésus. Tandis qu'au siècle dernier les saints sont encore séparés les uns des autres par des pilastres, on commence maintenant à les réunir et à former des groupes pittoresques [2]. Cette innovation n'est cependant pas invariablement adoptée [3]. La prédilection pour le décor monumental se fait sentir dans le fond d'architecture qui remplace désormais l'encadrement isolé de chaque figure [4]. Lorsque des saints de différentes catégories se trouvent réunis sur un des ces retables, les Franciscains montrent un sentiment de dévotion plus intense à l'égard du groupe central [5].

Saint Antoine figure lui-même entre deux saints (Grenoble). Ses compagnons sont en général saint François et saint Louis de Toulouse.

Le paysage commence à être admis sur les retables. Bien que sa tentative soit encore timide, Fra Angelico nous fait goûter, dans un de ses tableaux de la Galerie de Florence, le charme particulier d'un parc florentin.

CHAPITRE III

LA SECONDE MOITIÉ DU XVe SIÈCLE

Deux hommes contribuent essentiellement à développer le culte de saint Antoine de Padoue pendant le xve siècle, l'un par ses sermons, l'autre par ses commandes d'art. Ce sont saint Bernardin de Sienne et Sixte IV [6]. Cette double impulsion détermine une production toujours plus active d'œuvres consacrées au saint.

[1] Aracœli, Ferrare.

[2] Fra Angelico à Florence,

[3] Antonio de Ferrare à Urbin.

[4] Fra Angelico à Florence, et surtout Filippo Lippi.

[5] Fra Angelico, Filippo Lippi, Bicci di Lorenzo.

[6] Saint Bernardin canonisé en 1450. — Sixte IV, † 1484.

LE NORD

A Padoue, le type de saint Antoine commence à se fixer d'une façon définitive vers le milieu du xve siècle. Rappelons que c'est à ce moment que paraît l'ouvrage de Sicco Polentone, et que ce livre contribue pour une grande part à vulgariser la biographie du saint. On ne le représente plus dès lors que très jeune et imberbe. Un nouvel attribut lui est conféré : il portera désormais le lis d'une facon presque constante dans l'Italie du Nord.

Sur la façade de l'église du Santo, Mantegna a décoré, à l'âge de vingt-deux ans, en 1452, la lunette du portail principal[1]. Il y a représenté saint Antoine de Padoue et saint Bernardin de Sienne agenouillés, de profil, soutenant le *Chrisme*, c'est-à-dire les initiales de Jésus-Christ enserrées dans un cercle d'or. Autour de ce signe se développe l'inscription suivante : « In nomine Jesu omne genu flectatur celestium, terrestrium et infernorum. »

Plus bas on remarque la signature du peintre :

ANDREAS MANTEGNA OPTIMO FAVENTE NVMINE PERFECIT

MCCCCLII XI. KAL. SEXT.

Cette peinture très endommagée a été fortement retouchée par F. Zanoni (de Cittadella) en 1769. On y reconnaît pourtant la main de Mantegna ; elle s'affirme dans la vigueur du dessin, le modelé ferme et ample des chairs, le rendu très large des draperies. Saint Bernardin apparaît sous l'aspect caractéristique qu'on lui connaît ; saint Antoine, lui, est figuré sous des traits plus vagues. Son visage plein, animé d'une expression aimable, est peu caractérisé. Un livre et une branche de lis reposent à côté de lui sur le sol.

Rappelons-nous que saint Bernardin venait d'être canonisé lorsque Mantegna exécuta cette fresque. Son souvenir était resté très vivant à Padoue où il avait prêché, et les protégés de saint Antoine lui conservaient sans doute une profonde reconnaissance pour l'impulsion nouvelle qu'il avait donnée au culte de leur Patron. Cette peinture marque donc une étape de plus dans l'histoire de la dévotion à saint Antoine de Padoue.

[1] Gonzati, I, 125. — Crowe et Cavalcaselle, V, 374.

Le bas-relief en terre cuite de Giovanni da Pisa, aux Eremitani, nous présente la Vierge et l'Enfant Jésus entourés de saints[1]. A gauche, saint Jean-Baptiste, saint Dominique, saint Antoine de Padoue. A droite, saint Jacques, saint Christophe et saint Antoine l'Abbé. Saint Antoine porte encore l'habit à l'ancienne mode, c'est-à-dire relevé à la ceinture. Il tient de la main droite un



GIOVANNI DA PISA. — Bas-relief ; la Vierge, l'Enfant Jesus et des saints.
Padoue, église des Eremitani. (Cliché Alinari.)

livre ouvert dans lequel il lit à haute voix en s'adressant à saint Dominique son voisin ; la main gauche est appuyée sur une tige de lis enracinée dans le sol.

Les archives de l'« arche de saint Antoine[2] » à Padoue contiennent des livres de compte du xve siècle. Quatre d'entre eux portent sur la couverture un dessin colorié.

Les deux premiers, datés l'un de 1434 et l'autre de 1462, nous montrent saint Antoine debout, vu jusqu'aux genoux, tenant un livre fermé dans la main gauche et un lis dans la main droite.

La figure marquée de la date de 1434 est d'un style plus ancien que l'autre,

[1] L'*Anonyme de Morelli* (Éd. Frizzoni), p. 65 : « Le figure de terra cotta tutte tonde sopra l'altar de ditta Capella furono de man de Zuan de Pisa compagno de Donatello, e suo arlevo (*sic*), che el ditto menò seco a Padoa. » — Selvatico, *Guida*, p. 140. — Bode (W.), *Die italienische Plastik*, dans les *Handbücher* des Musées de Berlin (Berlin, 1893), p. 122.

[2] Siège de l'administration (Œuvre) de l'église du Santo.

mais il n'est pas certain qu'elle remonte à l'année indiquée; car cette date de 1434 provient évidemment d'une main étrangère au dessin et a été ajoutée plus tard par le scribe qui a daté de 1462 l'autre manuscrit. Nous avons constaté, d'autre part, que le lis ne figure qu'à partir de 1450 comme attribut de saint Antoine. Bornons-nous donc à dater cette image du milieu du xve siècle et à la ranger parmi les premières représentations du saint portant le lis. Quant au visage, il est ici maigre, osseux, allongé, et il exprime une profonde mélancolie.

Sur l'image datée de 1462, au contraire, la figure est bouffie. Les yeux petits, les joues pleines et la bouche en cœur avec ses lèvres épaisses donnent à la physionomie un air de bien-être et de satisfaction.

Sur les deux autres cahiers datés de 1472 et de 1483, saint Antoine enseigne, assis devant un pupitre, dans les rameaux d'un noyer. Son visage ne diffère pas sensiblement du type précédent.

Un charmant petit bas-relief en marbre encastré dans le mur de l'*Ambulatorio*[1] (entre l'église et la sacristie du Santo) représente saint François et saint Antoine tenant chacun une targe. Celle de saint François porte l'emblème de l'Ordre (deux bras croisés soutenant une croix); celle de saint Antoine les armes de la famille des Bulhom (une croix de Malte de gueules). Ces écussons ont bien la forme usitée en Italie au xve siècle. Détail à observer : l'écusson de saint Antoine est plus petit que celui de son compagnon.

La surface du marbre est usée. Mais ce qui reste des draperies est d'un style harmonieux et pur.

Une miniature datant de 1454 se trouve dans un manuscrit contenant les statuts de la confrérie de Saint-Antoine[2]. Le saint se détachant sur un fond bleu est encadré dans la lettre P. La tête légèrement penchée, il tient le livre à la mode du xive siècle (retable de Paolo de Venezia, etc.), tout en portant le lis de la main qui repose sur la tranche supérieure du volume. L'expression est

[1] Thode, p. 96.

[2] *Bibliothèque municipale de Padoue*, B. P. 573; h. : 0^m,055; l. : 0^m,035. Je dois l'indication de ce manuscrit à l'obligeance de M. le comte N. de Claricini, à Padoue. Il commence ainsi : « A laude, gloria et nome del supremo et immenso Anctore nostro... e del cielo doctore, confessore praeclaro messier sancto Antonio universale protectore de l'alma citade padovana. » La date du manuscrit se trouve à la page 33 : « Datus Paduae in nostro episcopali palatio Kl. Marcii Jesus Christi domini nostri salutaris adventus. Anno *M^ceqe* (1454). »

La bibliothèque municipale possède d'autres manuscrits ayant trait à la confrérie de saint Antoine. Parmi eux se trouvent les fragments d'un beau volume de la seconde moitié du xve siècle. (B. P. 1027 X.) Il contenait une miniature que des mains barbares ont enlevée. A en juger par les ornements qui ont échappé à cet acte de vandalisme, la miniature devait être très belle.

bienveillante. Du reste, l'allure facile et naturelle, les lignes harmonieuses des draperies, les proportions justes font de cette miniature une œuvre digne d'intérêt.

Le savant directeur de l'imprimerie Antonienne à Padoue, M. l'abbé Antonio Locatelli, possède un volume imprimé en Italie en 1493. Il contient la vie de saint Antoine de Padoue en dialecte vénitien, suivie d'autres biographies et d'un traité d'édification [1]. Nous y remarquons deux gravures sur bois. L'une représente la prédication de saint Antoine aux poissons ; l'autre, l'apparition de Notre-Seigneur à un moine en prière. Notre saint a des traits réguliers, une expression empreinte de dignité.

La prédication aux poissons a lieu devant une ville fortifiée au-dessus de laquelle une inscription porte en lettres capitales : RAVENA. Or il n'a jamais été question de Ravenne comme théâtre de la prédication aux poissons. Tous les récits sont d'accord pour placer cet épisode à Rimini. Il semble en conséquence que l'auteur de la gravure habitait Ravenne et qu'il a tout simplement représenté sa ville natale. Les édifices indiqués correspondent en effet à ceux de Ravenne. Dans le fond on distingue Saint-Vital.

Cette opinion nous paraît d'autant plus fondée que d'autres planches de cette époque, conservées à la bibliothèque de Ravenne, prouvent la présence d'une école de graveurs sur bois dans cette ville à la fin du xv[e] siècle. C'est précisément sur une de ces gravures que nous retrouvons la figure du saint [2].

Voici la teneur du texte qui accompagne la publication de cette planche : « Gravure sur bois italienne du xv[e] siècle : remarquable par la grandeur du style et la fermeté du dessin. Cette épreuve fait partie d'une suite de vingt-cinq gravures, la plupart d'origine italienne, que M. Max Lehrs a retrouvées dans un manuscrit du xv[e] siècle. Fond noirâtre. Hauteur de l'original 33 centimètres, largeur 25 centimètres. »

Saint Antoine, vu de face, est en marche, la tête penchée sur un livre dans lequel il fait une lecture, et tenant une tige de lis à trois fleurs.

De grands yeux, les paupières supérieures proéminentes, un nez massif et bossué, la lèvre inférieure fortement accusée : tels sont les traits saillants de

[1] Un fragment, contenant seulement la vie de saint Antoine et la gravure de la prédication aux poissons, se trouve à la bibliothèque municipale de Padoue. B. P. 665.

[2] Publiée par MM. Hirth et Muther, *Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten*, Munich et Leipzig, 1893, p. 35. — Max Lehrs, *Archivio storico dell'Arte*, 1888, p. 444. — W. L. Schreiber, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois*, Berlin, 1892, t. II, p. 20 et 21. L'auteur suppose que cette gravure appartient à toute une série ayant été exécutée dans l'Est de l'Italie du Nord, entre 1460 et 1475.

son visage. Quelques plis sobrement indiqués sur les joues font ressortir la maigreur de l'ascète. L'ensemble de la figure se détache sur un fond noir[1] avec beaucoup de relief. Au-dessous de la figure on lit :

S. ANTONIS PATAVS[2]

Dans la sacristie de l'église Saint-Antoine à Padoue, nous ne nous arrêterons qu'aux trois figures du saint. L'une se trouve sur le bas-relief de Bellano représentant le miracle de la mule, l'autre est une statue du même auteur, la troisième est une « intarse » (œuvre de marqueterie) de Lorenzo Canozzi d'après un dessin du Squarcione.

Le bas-relief de Bellano a été payé en 1472[3]. Saint Antoine est devant un autel, revêtu des insignes du prêtre officiant, et présentant l'hostie à la mule. Sa figure, d'une gaucherie et d'une pesanteur qui accentuent encore l'aspect peu satisfaisant de la composition, offre des traits lourds et grossiers.

C'est aussi le cas pour la statue isolée de saint Antoine à droite, faisant pendant à un autre Franciscain. Il porte entre ses mains le livre fermé sans le lis.

Les « intarses » de Lorenzo Canozzi ont été payées en 1477[4]. Malheureusement les figures ayant beaucoup souffert, elles ont dû être remplacées récemment (1862-1864). Espérons que l'artiste chargé de ce travail délicat nous aura donné une restitution fidèle des anciennes images, précieux vestige de l'œuvre du célèbre Squarcione. Au centre d'un groupe de plusieurs saints, nous voyons à gauche saint François, à droite saint Antoine. Ce dernier debout, tourné de trois quarts à droite, porte d'une main le lis et de l'autre le livre. Une douceur virile se dégage des traits harmonieux de son visage[5].

[1] Les maisons qui forment le fond ont disparu sur le fac-similé.

[2] M. W. L. Schreiber ajoute la description d'une gravure qu'il a retrouvée à Wolfegg (F. S.) :

« Le saint est debout, il tient un lis dans la main droite et un livre dans la main gauche. La tête est entourée d'un nimbe. Double bordure large. » — « Je doute fort, » dit-il, « que cette feuille étrange, dont le dessin se présente en relief, appartienne à la fin du XVe ou seulement au XVIIe siècle. Toutefois, j'ai cru à propos d'en faire mention à cause des analogies de tirage qu'il y a entre elles et quelques autres feuilles (du XVe siècle). »

[3] Gonzati, p. 262 et Document CXXXII.

[4] *Ibid.* et Document CXXXIII. Squarcione fut payé en 1462.

[5] Il est fort regrettable que les magnifiques sculptures en bois du chœur aient été détruites en 1744 par un incendie. Il en existe heureusement une description faite par *Mathieu Colazio*, un sicilien contemporain des Canozzi (réimprimée par J. B. Pivetta à Padoue 1829). Voy. Gonzati, I, p. 70 et suiv. D'après les renseignements que fournit Gonzati, saint Antoine n'y était pas représenté.

C'est de cette époque que date le grand encensoir conservé dans le trésor de la basilique[1]. Au sommet saint Antoine, debout dans un édicule, tient de la main droite le lis et de la main gauche un livre. Suivant une vieille tradition, Sixte IV (1471-1484) aurait fait don de cette pièce à l'église de Saint-Antoine. Ce pape portait un vif intérêt à la basilique du saint[2]. Il avait passé sa jeunesse à Padoue. C'est lui qui fit édifier le cloître du noviciat, justement réputé pour ses proportions imposantes ; c'est lui aussi qui dota l'église de privilèges et d'indulgences qui ne manquèrent pas d'en rehausser le prestige ; aussi sa dévotion particulière pour le saint se manifeste-t-elle dans plus d'une œuvre d'art.



Cosimo Tura. — Saint Antoine de Padoue.
Musée du Louvre. (Cliché Lévy et ses Fils.)

Parmi celles-ci nous citerons le retable de Giovanni Massone[3]. Cette peinture, actuellement au Louvre (n° 1384), forme un triptyque dont la partie centrale représente Notre-Dame avec l'Enfant Jésus et saint Joseph, le volet de gauche Sixte IV revêtu des insignes pontificaux et présenté à la sainte Famille par saint François d'Assise, celui de droite le cardinal della Rovere (plus tard Jules II) protégé par saint Antoine de Padoue. Celui-ci tient d'une main un livre et un lis tout en présentant le cardinal. Autant on trouve de caractère et de vie dans les figures du pape et du cardinal, autant ces qualités font défaut dans

[1] Gonzati, I, p. 211, n° XLVII (grav.). Cet encensoir est mentionné pour la première fois dans l'inventaire de 1466.

[2] Gonzati, I, 45; 72 et suiv.; 212. Documents : XXVII, XLVII, XLVIII.

[3] Lafenestre et Richtenberger, *les Musées d'Europe : le Louvre*, p. 85; phot. Braun, n° 11, 384.

celles des deux saints qui ont évidemment beaucoup moins intéressé le peintre.

Nous aurons à citer encore d'autres œuvres qui prouvent le zèle de Sixte IV pour le culte de saint Antoine.

Au point de vue de la vigueur et du caractère qui l'animent, l'image exécutée par Cosimo Tura (Louvre, Cat. som. n° 1557) diffère sensiblement de la précédente[1]. Nous sommes ici en présence d'un portrait rempli de vie et de force. Saint Antoine est debout sur fond d'or, et de face. Il marche en tenant dans la main gauche un livre ouvert dans lequel il semble lire à haute voix ; peut-être même sa bouche entr'ouverte ferait-elle supposer qu'il entonne une mélodie. De la main droite qui tient une branche de lis il relève l'habit de façon à rendre son allure plus libre. Le visage est bien conforme au type affectionné par le grand maître de Ferrare : des traits grossiers et anguleux animés d'une expression sereine. L'habileté et la justesse du dessin, l'harmonie de la composition, la vigueur et en même temps la légèreté des ombres, l'exécution soignée des chairs révèlent un artiste travaillant consciencieusement d'après nature[2]. Dans ce cas particulier, un indice tout extérieur prouve que le modèle a posé devant l'artiste pendant la durée entière du travail. Si l'on observe attentivement la figure, on remarquera qu'un support artificiel, un chevalet ou un simple bâton, a été employé pour relever l'habit afin d'épargner ainsi au personnage la fatigue que lui aurait causé le maintien de son attitude. De cette façon la main, au lieu de relever l'habit, reposait tranquillement sur un support. La combinaison n'a pas nui à l'apparence naturelle de la figure. Cette petite naïveté témoigne de la sincérité absolue d'un artiste qui, sentant tout le prix que comporte l'étude directe d'après nature, représente la réalité telle qu'il la voit.

Un peintre considérable de Vicence, Bartolomeo Montagna (1450-1523) est l'auteur d'une importante composition qui a été décrite par Boschini comme appartenant à l'église Degli Angeli[3] et dont un fragment se trouve actuellement

[1] Voy. le fac-similé d'une lettre de Cosimo Tura publ. par M. A. Venturi dans l'*Annuaire des Musées de Berlin*, IX, p. 30. Voici le contenu de cette lettre : en 1490, le 8 janvier, Cosimo Tura, obligé de subvenir aux frais d'une grave maladie et d'une convalescence prolongée, prie le duc de lui faire payer deux tableaux qu'il a exécutés, l'un pour François Naselli et l'autre, un *saint Antoine de Padoue*, pour monseigneur d'Adria. Il réclame pour cette figure de saint Antoine ainsi que *pour certaines choses encore* 25 ducats. M. A. Venturi n'avait pas alors connaissance de notre figure. Il la croyait perdue, ce qui est compréhensible, le catalogue du Louvre donnant cette simple indication : « saint Religieux debout ».

[2] Piero della Francesca choisissait au contraire des modèles en plâtre (Schmarsow, *Melozzo da Forli*, Berlin, 1886, p. 315).

[3] Boschini, *I Gioielli etc... della città di Vicenza*, Venise, 1676, p. 74 et suiv. confond saint Antoine avec saint Bernadin de Sienne.

dans la Galerie de peintures de cette ville. Devant un paysage alpestre sillonné par une rivière, saint Antoine, à droite, est séparé par un arbre de saint Bernardin de Sienne à gauche. Tenant à la main un livre dont il désigne le contenu, il regarde le ciel en extase. Ces figures ne sont pas traitées dans le style large qui sera plus tard celui de Montagna à la Scuola del Santo à Padoue.

Passons maintenant à la bibliothèque nationale de Milan. Nous y trouverons la figure de saint Antoine dans un psautier de 1471[1]. La feuille XVIII est ornée de miniatures. Trois médaillons contiennent les figures de saint François, de saint Antoine et saint Louis, de saint Bonaventure et saint Bernardin de Sienne. Devant un paysage, saint Antoine et son compagnon saint Louis marchent ensemble. Le premier tient un livre dans la main gauche et un lis dans l'autre ; il s'adresse à saint Louis en le fixant du regard.

Notre saint figure aussi sur le grand polyptyque que Vincenzo Foppa a peint pour l'église Sainte-Marie-des-Grâces à Bergame. Ce retable se trouve actuellement au Musée Brera à Milan[2] (n° 80). Saint Antoine et saint Vincent entourent le groupe de la Vierge et de l'Enfant Jésus. Le premier, se détachant sur un fond de paysage, marche tenant d'une main le livre et de l'autre le lis. Son visage rasé est maigre et allongé. La carnation foncée habituelle à ce peintre, donne à la physionomie un aspect sérieux, presque morne. Mais l'ensemble de l'œuvre offre un caractère harmonieux et digne, particulier à l'école milanaise de ce temps[3].

Le grand triptyque signé par Francesco Benaglio[4] (Vérone ; église Saint-Bernardin) est une œuvre de peu de mérite. C'est une imitation malhabile du retable de Mantegna à San-Zeno. Au centre, la Vierge et l'Enfant Jésus déposent un nimbe sur la tête de saint Bernardin agenouillé. A gauche se trouvent disposés en diagonale les saints Pierre, Paul et François ; à droite les saints Jérôme, Louis de Toulouse, Antoine de Padoue. Saint Antoine debout, de

[1] Catalogue des manuscrits illustrés de la Bibliothèque nationale de Milan, publié par les soins du Ministère de l'Instruction publique, Rome 1891, p. 72.

[2] Catalogue du Musée Brera, 1892, p. 44. Cette peinture, attribuée autrefois à Bernardo Zenale, a été restituée à son véritable auteur par Morelli-Lermolieff, *Gal. de Dresde et Munich*, Leipzig, 1891, p. 23; le même : *Gal. de Berlin*, 1893, p. 107 note. L'Anonyme de Morelli (éd. Frizzoni), p. 137, attribue cette œuvre à Foppa : *Vicenzo Bressano vecchio.*

[3] Saint Antoine est représenté tout à fait de même dans un tableau de la bibliothèque Ambrosienne attribué à l'école de Foppa. La Vierge tenant l'Enfant Jésus est entourée des donateurs agenouillés. Sur les volets : saint Pierre et saint Antoine de Padoue à droite, saint Jean-Baptiste et sainte Catherine à gauche.

Mentionnons encore le n° 135 de la Galerie Poldi Pezzoli attribué à l'école milanaise. Saint Antoine tourné de profil à gauche, marche, un livre et un lis entre les mains. Il fait pendant à saint Etienne.

[4] Crowe et Cavalcaselle, V, 488.

trois quarts et tourné vers la gauche, tient d'une main le livre et de l'autre le lis. Des yeux à demi fermés, des lèvres serrées ajoutent à l'insignifiance du visage.

C'est faire tort à son auteur que d'attribuer le tableau de Munich (Pinacothèque n° 1023) à Benaglio[1].

La Vierge et l'Enfant sont entourés de saints. Saint Antoine, à droite, fait pendant à saint Bernardin de Sienne, à gauche. Il est debout, de trois quarts, la tête placée de face. De la main droite il porte le lis, tandis que de l'autre il relève l'habit. Son expression est remarquablement douce comparée à celle des autres saints. D'après la reproduction que nous avons sous les yeux, la partie de gauche est d'une exécution plus sèche que celle de droite.

A Venise nous trouvons plusieurs représentations de cette époque.

Aux Frari, saint Antoine a été admis en 1468 parmi les nombreuses figures qui décorent les stalles du chœur et qui proviennent de l'habile ciseau de Marc de Vicence. Il tient le lis et le livre ouvert entre les deux mains. Son visage maigre et osseux a une expression énergique et vivante. L'attitude et le geste sont pleins de verve. Il lisait encore un moment auparavant : subitement il détourne son regard du livre, frappé par une vision inattendue.

La statue de marbre qui surmonte les clôtures du chœur est bien différente. Elle a été exécutée en 1475 par Vittore Giambello, dit Camelio. Saint Antoine, de grandeur naturelle, tient de la main gauche un livre appuyé contre lui et un lis de la main droite. Son expression dénote un caractère sombre.

Mentionnons ici aussi les clôtures de marbre du chœur de San-Stefano. Dans une niche, un jeune Franciscain, tenant un livre fermé entre les deux mains, fait pendant à saint Benoît.

Sur le portail de S. Giobbe la statue du saint est opposée à celle de saint Grégoire. Debout et de face, il tient le livre dans une main et le lis dans l'autre. Ses traits virils expriment en même temps une réelle bonté.

Saint Antoine figure sur quelques retables de l'école des Vivarini et des Bellini.

Bartolomeo Vivarini l'a représenté sur un grand polyptyque qui se trouve actuellement à la Galerie municipale d'Osimo (Marches[2]).

Au centre, la sainte Vierge est couronnée par son divin Fils. A gauche, saint

[1] Dr Franz von Reber, *Katalog der Gemäldesammlung der kgl. älteren Pinakothek in München*. Munich, p. 202 (grav.). Morelli-Lermolieff, *Dresde et Munich*, p. 17.

[2] H. : 2m,43; l. : 2m,78. *Le gallerie nazionali*. II, p. 249. Ce retable provient de l'église de l'Annunziata degli Minori Osservanti. Il y manque plusieurs compartiments.

François et saint Augustin ; à droite, saint Pierre et saint Antoine. Chacun de ces saints est encadré dans un compartiment spécial. Saint Antoine, debout, tourné de trois quarts vers la sainte Vierge, tient d'une main le livre fermé, et de



Alvise Vivarini. — La Vierge, l'Enfant Jésus et des saints.
Venise, académie. (Cliché Alinari.)

l'autre le lis qu'il presse sur son cœur. Il dirige son regard limpide vers la Vierge. Le fond est d'or, le sol couleur brique. L'exécution du groupe central est plus délicate que celle des saints.

Un *Couronnement* analogue, exécuté par Giovanni Bellini, se trouve à Pesaro (église Saint-François)[1]. Il date de 1475 environ. Le saint figure sur

[1] *Le Gallerie nazionali*, II, p. 243.

un des pilastres du retable. Cette fois ce n'est pas le lis mais le livre qu'il presse sur son cœur. Son expression est déjà quelque peu doucereuse et affectée.

C'est un rôle important que joue notre saint sur le magnifique retable d'Alvise Vivarini à l'Académie de Venise[1]. Cette peinture est signée et datée de 1480.

Au centre, la Vierge assise sur un trône élevé, recommande à l'Enfant Jésus saint Antoine qui est à sa droite précédant saint Louis de Toulouse (au premier plan) et une sainte femme (dans le fond). De l'autre côté, saint François fait pendant à saint Antoine. Il précède saint Bernardin de Sienne (au premier plan) et un autre saint âgé (dans le fond). Saint Louis recommande saint Antoine d'un geste semblable à celui que fait la Vierge.

Notre saint, le regard fixé sur l'Enfant, serre d'une main le livre contre son cœur et soulève de l'autre une branche de lis qu'il tient délicatement. Son visage amaigri, aux pommettes saillantes, aux yeux profondément enfoncés dans l'orbite révèle une nature ascétique ; mais un souffle de candeur ingénue est répandu sur ses traits virils ; on croirait entendre sortir de ses lèvres entr'-ouvertes des paroles graves et sonores. De l'autre côté, saint François baisse la tête en montrant ses stigmates. Lui, qui est habitué aux honneurs, semble légèrement surpris et presque peiné de se sentir éclipsé par son disciple.

Aucun saint ne porte d'auréole, non plus que la Vierge et l'Enfant Jésus. La scène est placée dans une salle au fond de laquelle deux baies cintrées ouvrent sur un paysage. Une draperie qui s'étend derrière le trône et qui sert de fond aux figures des saints ne laisse apparaître que la partie supérieure des fenêtres. Le coloris de cette peinture est une vraie merveille. Les figures se détachent sur le fond avec un relief étonnant.

Comparons un instant ce tableau avec celui que Piero della Francesca peignit à Pérouse[2] ; ces peintures frappent par le relief qui anime les figures. Mais le secret des deux peintres est bien différent. L'un obtient tous ses effets par une savante perspective, l'autre, dont le dessin n'est rien moins que correct, par le coloris[3].

[1] (N° 607.) Ce tableau provient de l'église démolie de Saint-François de Trévise.

[2] Voy. p. 84 (grav.)

[3] Au Musée Correr, un panneau attribué à Alvise Vivarini représente saint Antoine à mi-corps, tourné de profil à droite. Son visage et son attitude correspondent exactement à la figure que nous venons d'examiner à l'Académie. Il semble serrer le livre sur son cœur avec la sensation de tenir un grand trésor.

Une peinture attribuée à l'école des Vivarini (Académie de Venise, n° 621) représente saint Antoine



Lazzaro Sebastiani. — Saint Antoine de Padoue, assis dans les branches d'un noyer.
Venise, Académie des Beaux-Arts. — (Cliché Alinari.)

C'est en 1490 que Lazzaro Sebastiani exécuta le grand panneau que l'on voit actuellement à l'Académie de Venise (n° 104)[1]. Saint Antoine y est représenté assis dans un arbre, le lis et le livre dans la main gauche, enseignant de la main droite. La rigidité de ses traits et l'immobilité apparente de son attitude frappent à un tel degré qu'on se croirait devant une statue de pierre. Il est probable qu'il y a là un effet voulu, et que l'artiste a eu la vision du saint canonisé plutôt que celle du penseur profond ou du prédicateur fougueux.

Un peintre de Parme, Cristoforo Caselli, qui vécut à la fin du xve siècle et dont l'œuvre est imprégnée de l'influence de Mazzola et des Vénitiens, est probablement l'auteur d'un retable qui se trouve à san-Francesco d'Osimo (Marches). Au xviie siècle cette peinture a été faussement signée du nom du Pérugin. Morelli et Cavalcaselle l'ont restituée à son véritable auteur[2].

Devant un paysage, Notre-Dame est assise sur un trône, l'Enfant Jésus sur ses genoux, entourée de plusieurs saints échelonnés les uns derrière les autres. Saint Antoine fait pendant à saint Bernardin. Il est vu de profil, portant un livre à la mode du xive siècle (Paolo da Venezia, à Vicence etc.), et dirigeant son regard vers le spectateur.

L'ITALIE CENTRALE

Nous commencerons notre tournée dans l'Italie centrale par l'Ombrie et les Marches.

A Ancône, l'église Saint-François, actuellement transformée en caserne, a conservé le grand portail que Giorgio da Sabenico exécuta en 1455[3].

Dans la lunette saint François est représenté recevant les stigmates. Les niches renferment les statues de saint Antoine (en haut à gauche), de saint Louis

en compagnie d'autres saints. Il est vu de face, tenant le livre d'une main et le lis de l'autre. Son visage bouffi a une expression sérieuse. Il dirige ses regards vers le ciel.

Il apparaît sous le même aspect sur un triptyque de l'église S. Giobbe attribué aux Vivarini. Saint Antoine est à gauche faisant pendant à saint Georges (à droite). Il tient le lis et le livre comme sur les autres tableaux de cette école. Les teintes sont très assombries. — Vittorio Crivelli (le frère de Carlo) a placé la figure de saint Antoine sur un grand polyptyque à S. Severino (Galerie municipale). Elle se trouve parmi les saints de petites dimensions qui décorent les pilastres du gradin.

[1] Voy. Ange Conti, *Catalogue des Galeries de Venise*, Venise, 1895, p. 49. — Lafenestre et Richtenberger, *la Peinture à Venise*, p. 80. — Crowe et Cavalcaselle, V, 225, confondent saint Antoine avec saint Onuphre.

[2] Le *Gallerie nazionali*, II, p. 249 et suiv. — Crowe et Cavalcaselle, V, p. 628, note.

[3] Plon, p. 92 (grav.). — P. Gianuizzi, *Archivio st. dell'Arte*, 1894, p. 426 (grav.), donne l'extrait d'un compte qui prouve que cette porte fut payée à Giorgio da Sabenico, en 1455, 70 ducats d'or.

de Toulouse (en haut à droite), de sainte Claire (en bas à gauche) et de saint Bernardin de Sienne (en bas à droite). Saint Antoine, un jeune homme imberbe,



PIERO DELLA FRANCESCA. — La Vierge, l'Enfant Jesus et des saints.

Pérouse, galerie de peintures. (Cliché Alinari.)

tient d'une main un livre ouvert du côté du spectateur et repose l'autre main sur le bord supérieur de ce livre (attitude adoptée par Giovanni da Milano à Santa-Croce).

Le célèbre panneau de Piero della Francesca dans la Galerie de Pérouse (Sala

dell' Angelico, n° 21)[1] contient aussi notre saint. Suivant M. Schmarsow[2], il a été exécuté peu après 1455.

En haut, l'Annonciation. Au-dessous, au centre, la Vierge et l'Enfant Jésus; saint Jean-Baptiste et saint Antoine à gauche, saint François et sainte Élisabeth de Hongrie à droite.

D'après M. Schmarsow, les figures des saints sont encore archaïques et raides, la Madone est d'un style déjà plus libre; enfin l'Annonciation montre la grande manière du peintre dans toute son ampleur.

Le visage d'Antoine, bien rempli, est insignifiant comme du reste ceux des autres saints. A part le nimbe, rien ne dénote en lui le saint. Remarquons cependant la vie qui se manifeste dans les extrémités. C'est la première fois que nous rencontrons des mains aussi naturelles dans un portrait de saint Antoine. Observons aussi un procédé de composition inusité jusqu'alors dans des retables analogues : les deux saints (Jean et François) qui ont la place d'honneur auprès de la Vierge, occupent le second plan, tandis que les deux autres (Antoine et Élisabeth) se trouvent sur le devant du tableau. Piero della Francesca abordait ici un délicat problème de perspective.

On croit avoir retrouvé les fragments qui composaient autrefois le gradin de ce tableau. Parmi ces petits panneaux figure une composition dans laquelle saint Antoine ressuscite un enfant[3]. Nous ne nous occuperons ici que de la figure du thaumaturge. Il est agenouillé, tourné de profil à gauche, implorant l'aide de Dieu, les mains jointes et la tête levée vers le ciel. Une ardente ferveur anime ses traits moins rudes que dans la composition principale.

C'est aussi un visage peu intéressant que celui de saint Antoine sur la fresque de Lorenzo di Viterbo à Montefalco (grav. p. 205). Au milieu de la composition, le saint nous apparaît debout, de face, tenant d'une main un livre ouvert (du côté du public), et élevant ostensiblement un cœur de l'autre main. L'artiste a voulu donner à la figure un caractère hiératique en accentuant la grandeur des yeux et en immobilisant les traits. Livré à de pareils procédés, l'art italien serait bientôt retombé dans la raideur byzantine.

A Montefalco, un peintre local, Melanzio, a exécuté deux tableaux dans lesquels figure notre saint. L'un à San-Francesco est daté de 1492, l'autre à San-Leonardo de 1517. Nous reparlerons de ce dernier lorsque nous traiterons du XVI[e] siècle. Que l'on nous permette cependant de comparer ici ces deux ouvrages

[1] Crowe et Cavalcaselle, III, 319.

[2] *Melozzo da Forli*, p. 312.

[3] Sala dell' Angelico, n° 23.

sortis de l'atelier du même artiste à des époques très différentes. Les deux peintures, exécutées à la détrempe sur bois, représentent la Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus et entourée de saints.

Toutes les deux aussi donnent à saint Antoine un visage plein et des traits réguliers. Mais l'expression est simple et naturelle dans celle de 1492, recherchée et sentimentale dans l'autre. Dans la première, il tient un livre fermé et un cœur; dans la seconde, le peintre a ajouté à ces deux attributs celui du lis. Il résulte de cette comparaison deux faits à noter : en 1492, Melanzio ignorait encore que le lis fût un attribut de saint Antoine. Plus tard, il apprit à le connaître et le réunit aux objets qui lui étaient déjà familiers. La coexistence de ces trois attributs est rare. Ordinairement le lis se substitue au cœur ou à la flamme là où ces derniers étaient de tradition. Nous constaterons d'ailleurs plus tard que le lis, adopté dans le Nord dès 1450, n'a pénétré dans l'Italie centrale qu'avec le XVI[e] siècle.



NICOLO ALUNNO. — Saint Antoine de Padoue. Gualdo Tadino. (Cliché de l'auteur.)

La Galerie municipale de Gualdo Tadino (n° 3) conserve un retable attribué à l'école de Matteo da Gualdo. Il représente la Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste. Sur les pilastres figurent, d'un côté saint François, et de l'autre saint Antoine de Padoue. Ce dernier tient un livre fermé de la main gauche et fait de l'autre le geste explicatif.

C'est dans cette Galerie que nous trouvons aussi le grand retable de Nicolò Alunno, exécuté, suivant la signature, en 1471[1]. Saint Antoine est représenté à mi-corps dans un des cadres supérieurs. Il lève son regard vers le *Christ au tombeau* dans un sentiment de pitié sincère mêlé à la plus profonde admiration. Le degré intense de sa dévotion est particulièrement rendu par la manière dont il écarte les mains. C'est un moine jeune encore, aux che-

[1] Crowe et Cavalcaselle, IV, 142.

veux châtains, au visage plein. Les traits, sans être fins, trahissent une grande bonté de cœur et une intelligence éclairée. Le modelé et les ombres sont d'une



École ombrienne du xv[e] siècle. — La Vierge, l'Enfant Jesus et des saints.

Spoleto, galerie de peintures. (Cliché de l'auteur.)

délicatesse exquise. On ne peut que rendre hommage au peintre qui a su donner un caractère si individuel et si vivant à ses personnages[1].

[1] Crowe et Cavalcaselle, IV, 143, citent le *Couronnement de la Vierge* à S. Nicolò de Foligno. Ils font erreur en prenant pour saint Antoine le moine qui, au-dessus du groupe principal, dirige son regard en haut. Il s'agit ici de *saint Nicolas de Tolentino* qui porte l'habit des Frères Augustins avec la ceinture (pas de *corde*) et l'*étoile*.

Vu sa ressemblance extérieure avec saint Antoine, on a souvent pris le saint de Tolentino pour

Dans la Galerie municipale de Spoleto, un panneau[1] provenant de l'église sécularisée de San-Simone représente la Vierge avec l'Enfant entre quatre saints agenouillés. Ces figures sont disposées sur trois plans différents. Sur le devant, saint François (à gauche) et saint Antoine (à droite) ; au second plan, la Vierge et l'Enfant (au centre) ; au troisième plan, saint Simon (à gauche) et saint Bernardin (à droite). Saint Simon, le patron de l'église, est traité avec le plus de soin ; mais c'est vers saint Antoine que se tournent la Vierge et l'Enfant Jésus. L'expression de notre saint a été défigurée par les retouches qu'on lui a fait subir.

Cette peinture a été exécutée d'une main habile, à traits larges et sûrs. La transparence des tons clairs lui donne un vigoureux relief. Elle offre certaines ressemblances avec les œuvres de Benedetto Bonfigli. L'influence de Domenico Veneziano qui, en 1438, séjournait à Pérouse, se fait sentir dans le groupe de la Vierge et de l'Enfant. L'attitude quelque peu cherchée du petit Jésus est presque identique à celle de l'Enfant sur le retable de Domenico aux Offices de Florence.

Ce tableau a été agrandi au sommet et à la base. C'est alors que les deux anges, si déplacés au milieu des autres figures, ont été ajoutés au-dessus de la Vierge.

C'est un charmant petit retable que celui qui se trouve dans l'église San-Martino à Trevi. Il décore un autel dans le bas côté sud. La sainte Vierge avec l'Enfant est assise entre saint François et saint Antoine. Dans le fond, sur une nuée, des anges chantent et jouent de divers instruments. Saint Antoine, à droite, a un profil plus effilé que saint François. Il vient de se mettre à genoux devant le groupe divin. A ce moment, Jésus donne signe de vie par un geste enfantin. Saint Antoine écarte les deux mains et regarde son compagnon d'un air ravi.

Cette peinture, passablement retouchée, semble avoir été rapetissée par l'en-

celui de Padoue (par exemple à Brescia : tableau de Vincenzo Civerchio ; à Berlin : Hanfstaengl, photogr. n° 489, et à Fabriano : retable d'Alegretto Nucci).

Une peinture, exécutée à la détrempe sur bois, est conservée à Foligno dans l'église du couvent des Nonnes de Saint-Antoine de Padoue. La peinture dont il est question ici est fixée contre l'un des murs de l'église. Il ne faut pas la confondre avec la fresque mentionnée par Cavalcaselle, IV, 134, qui se trouve au-dessus de la *porte d'entrée du couvent*. C'est le seul objet d'art ancien que contient cet édifice entièrement restauré. La Vierge, avec l'Enfant Jésus, est assise sur un trône richement décoré. Sur le devant, le petit saint Jean-Baptiste est agenouillé, les mains jointes. A gauche, saint François, avec les stigmates et la croix. A droite, saint Antoine agenouillé, les mains jointes. Ce panneau, très mal conservé, est d'un artiste médiocre de la fin du xve siècle, peut-être de Pier Antonio de Foligno ou de son école.

[1] H. : 1^{m},70 ; L. : 1^{m},22.

cadrement actuel. Les deux moines ont à peine place sur le tableau; le manteau de la Vierge est coupé par la ligne inférieure du cadre; le ciel semble avoir été composé pour un horizon plus vaste. D'ailleurs, le style du cadre étant relativement moderne, il est probable que cette peinture, destinée à un autre emplacement, a été transportée ici récemment. MM. Crowe et Cavalcaselle l'attribuent à Pier Antonio de Foligno[1]. Sans vouloir contester l'opinion de ces éminents historiens, nous croyons utile d'attirer l'attention sur la ressemblance frappante de certains traits avec les productions de l'école de Pérouse, notamment avec celles de Benedetto Bonfigli. L'attitude de la Vierge rappelle le célèbre panneau de ce peintre à la Galerie de Pérouse. De même, le visage avec ses yeux fixés sur l'Enfant, son nez aquilin et sa petite bouche. Cependant, le dessin est conduit d'une main plus vigoureuse dans l'œuvre de Bonfigli. Ce qui, en définitive, nous ferait attribuer cette peinture à Pier Antonio, c'est l'attitude et la physionomie des anges. Elle est, toutefois, supérieure à celle que nous avons remarquée dans le couvent des nonnes de Saint-Antoine à Foligno. On ne peut nier que l'artiste n'ait su s'approprier ici quelques-unes des qualités prédominantes de l'école de Pérouse, parmi lesquelles il faut citer, en premier lieu, la précision du dessin[2].

Passons à la pinacothèque de Pérouse (salle de Fiorenzo di Lorenzo, n° 3). Nous voyons sur le gradin d'un tableau attribué à Fiorenzo di Lorenzo, des Franciscains à mi-corps. Au centre, saint François montre ses stigmates. A gauche, saint Louis, saint Bernardin, saint Michel; à droite, sainte Claire, saint Antoine, saint Jérôme. Nous donnons ici la reproduction de saint Antoine. Comme on le voit, il tient de la main gauche une grande bible fermée à laquelle est fixée une tige de fer, et de l'autre un cœur. D'après son visage quelque peu ridé et amaigri, on lui donnerait plus de quarante ans. Un front découvert, de grands yeux limpides, une petite bouche charnue et souriante révèlent la haute intelligence et la sereine bonté du moine[3].

A Bettona, dans l'église Saint-Antoine hors les Murs, on aperçoit au-dessus

[1] Crowe et Cavalcaselle, IV, p. 136.

[2] A Rocca di Petrignano d'Assisi, une fresque représente la *Vierge au chardonneret* entre saint Jérôme et saint Antoine de Padoue. Saint Antoine applique un cœur sur sa poitrine. Son regard dirigé vers le public atteste le grand amour qu'il porte au groupe divin.

[3] L'église Saint-François à Terni contient une œuvre datée de 1485 et attribuée à l'école de Fiorenzo di Lorenzo. (Crowe et Cavalcaselle, IV, 169.) La sainte Vierge et l'Enfant Jésus sont entourés de saints. Sur les pilastres on voit des petites figurines dont l'une représente saint Antoine. Il se trouve en haut, à gauche, faisant pendant à saint Bernardin de Sienne et tenant un cœur enflammé.

du deuxième autel à gauche une statue de saint Antoine en terre cuite. C'est un produit des anciens ateliers de céramique de Diruta[1]. Le saint marche, le regard



FIORENZO DI LORENZO (attribué à). — Saint Antoine de Padoue.
Pérouse, galerie de peintures. (Cliché de l'auteur.)

dirigé vers le ciel, en extase, une flamme d'or dans la main droite et un livre dans l'autre. L'habit est vert, le livre bleu et jaune ; les cheveux sont châtains. Malgré son expression mystique, la physionomie, très vivante, reste virile et naturelle. L'habit, légèrement relevé à la ceinture, indique une date plus rapprochée de 1450 que de 1500. Cette terre cuite, bien que d'un caractère très ombrien, mérite d'être rangée à côté des plus belles œuvres des della Robbia.

[1] Voy. E. Molinier, *la Céramique italienne au* XV[e] *siècle*, Paris, Leroux, 1883. — E. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, Paris, 1889, I, p. 709 (bibliographie).

Dans la vallée du Tibre, près de La Fratta (aujourd'hui Umbertide), s'élève



École ombrienne du xv[e] siècle. — Notre-Dame.

Montone, église Saint-François. (Cliché Alinari).

sur une colline la pittoresque petite ville de Montone. L'église Saint-François conserve deux peintures pouvant nous intéresser.

Un gonfalon[1], qu'on y voit actuellement et qui sert de retable, est considéré à juste titre comme une des belles œuvres de l'école ombrienne. Il est daté de 1482[2].

[1] H. : 2m,30; L. : 1m,63.

[2] L'attribution de cette peinture à Sinibaldo Ibi qui travailla au commencement du xvi[e] siècle (Cavalcaselle, IV, p. 363), ne nous semble pas justifiée.

Au centre, la sainte Vierge, en robe de brocart d'or, protège de son manteau la multitude prosternée devant elle et présentée par saint Sébastien et saint Bernardin. A côté d'elle, saint François et saint Antoine s'agenouillent pour lui baiser les mains. Dans le fond, quatre autres saints adorent, debout, la Madone. A la base du tableau apparaît la ville de Montone avec ses murs crénelés et sa forteresse. Deux petits médaillons contiennent les bustes de la Vierge et d'un jeune Franciscain bénissant la ville.

Nous nous dispenserons de faire l'éloge de cette composition. La reproduction suffit à en montrer les qualités de vie, de force, rehaussées par l'intérêt historique qui s'attache à cette œuvre naïve et charmante. Saint Antoine est tourné vers la Vierge, tenant dans la main droite un cœur, et faisant de l'autre main un geste d'admiration.

On a mis récemment à découvert une fresque de Caporale dans cette même église (premier autel à gauche). Elle est signée et datée de 1491, et représente saint Antoine entre saint Jean-Baptiste et saint Raphaël qui tient par la main l'ange Tobie. Au-dessous, deux petits anges maintiennent une plaquette portant l'inscription suivante :

CAROLVS. BRACCĪ. GENIT : OB
NATV̄ SIBI FILIVM : EXVOTO :
DIVO ANT̊ ARAM : & SACELLV̄
ERIGI INSTITVIT. QVO EX
TINCTO BERNADINV̄ FIL : OPVS
COMPLERI MANDAVIT 1491
BARTOLOMEVS CAPORALIS PIN

« *Charles Braccio fit ériger cet autel à saint Antoine à l'occasion d'un vœu qu'il avait fait lors de la naissance de son fils Bernardin. Après la mort de son père, Bernardin fit achever l'œuvre en 1491. Barthélemy Caporale en est l'auteur.* »

Saint Antoine, debout et de face, apparaît sur une nuée. Se détachant sur un fond bleu de ciel, parsemé de rayons d'or, sa figure est encadrée dans une *mandorle* formée principalement de têtes de chérubins. Il tient un livre fermé de la main gauche et soulève une tige de lis de la main droite. Son visage ridé (celui d'un homme ayant dépassé la quarantaine) a une expression calme et sévère. Comme Lorenzo di Viterbo à Montefalco, l'artiste a voulu lui donner

un air imposant en agrandissant les yeux et en rendant le regard fixe. Mais il ne l'a pas fait au détriment de la vie et du naturel de la physionomie comme c'est le cas à Montefalco.

L'ange Raphaël[1], apparition svelte et gracieuse, et saint Jean-Baptiste, les traits empreints de bienveillance, indiquent le chemin du ciel à leur filleul Bernardin Bracci (sous les traits de Tobie). Les draperies sont amples et harmonieuses. L'élégante simplicité de la fresque se retrouve dans l'encadrement qui est un modèle de style.

En dehors de ces qualités d'art, deux considérations doivent attirer notre attention sur cette fresque : tandis que, dans cette même église, on représentait en 1482 saint Antoine tenant un cœur, en 1491 Caporale lui donne le lis comme attribut. C'est donc à cette époque que se produit à Montone la substitution du lis au cœur. Saint Antoine est représenté au centre d'une composition et entouré de saints tels que saint Jean-Baptiste et l'ange Raphaël qui occupent ordinairement un rang supérieur à lui. Cette œuvre marque donc une nouvelle étape dans le développement du culte du thaumaturge.

Nous avons lieu de croire que la découverte de cette fresque, que Crowe et Cavalcaselle[2] ne connaissaient pas lorsqu'ils formulèrent leur avis sur Caporale, modifiera dans un sens favorable l'opinion qu'on avait jusqu'à présent sur ce peintre[3].



Lorenzo II de Sanseverino. — Saint Antoine de Padoue.

Pollenza (province des Marches). (Cliché de l'auteur.)

[1] L'ange est vêtu d'une robe violette et d'un grand manteau jaune doublé de vert. Il porte des manches bleues à crevés blancs. Un diadème de perles brille sur son front. Une broche couverte de pierreries retient le manteau sur la poitrine.

[2] Crowe et Cavalcaselle, IV, p. 378.

[3] Saint Antoine ne porte pas le lis dans le tableau de Corciano (église Saint-François, voir

Une autre œuvre intéressante et peu connue se trouve à Pollenza (autrefois Monte Milone), petite bourgade dans les environs de Macerata[1]. Signée de Lorenzo II de Sanseverino et datée *1496*, elle représente saint Antoine de Padoue à qui apparaissent la Vierge et l'Enfant Jésus.

Voici les termes de la signature :

TENPORE. PORAT. DOMICVS. ANDREE. GIOL. ET
MARIOTUS. MELCHIORIS. ET. F. A. G. AÑO DÕ
MCCCCLXXXXVI. XXVIII. DECĒBRIS. LAVRĒTIS. SENAEIAS.

Il s'agit ici de l'œuvre à propos de laquelle Amico Ricci a publié le document suivant, extrait des livres de comptes de Monte-Milone :

1496 septembre-octobre.

Magistro Laurentio Severinati pictori p. parte solutionis picturæ, tabulæ Sancti Antonii de Padua Fl. 15 novē bol. qndeci[2].

Suivant Ricci, ce tableau fut commandé en l'honneur du saint, lors de sa proclamation comme protecteur de Monte Milone.

Entre deux pilastres ornés de « grotesques » et surmontés d'un arc en plein cintre, saint Antoine, debout sur fond d'or, de trois quarts tourné à droite, les mains jointes, élève son regard vers la Vierge et l'Enfant Jésus. Il tient d'une manière très gauche un livre et une branche de lis. Son visage ascétique paraît empreint d'une douce félicité. L'habit gris est drapé d'une manière large et simple. La Vierge, au visage gracieux, porte sur une robe rouge un manteau bleu. Elle tient dans ses bras l'Enfant Jésus qui bénit saint Antoine. Aux pieds du saint,

Crowe et Cavalcaselle, IV, 174) : la Vierge et l'Enfant Jésus entre saint François et saint Jérôme, saint Antoine et sainte Madeleine. C'est une peinture très fruste pouvant être attribuée à Ludovico Angeli, élève de Bonfigli et de Fiorenzo di Lorenzo. Cavalcaselle la date de 1490.

[1] H. : 2m; l. : 1m,235. C'est l'aimable conservateur du Musée de Sanseverino qui a bien voulu me la signaler. Je lui en exprime ici mes sincères remerciements. Ce tableau est placé dans le fond du chœur de l'église Saint-François. Il est enfermé dans une armoire de telle sorte qu'on ne voit apparaître que la tête du saint et le groupe de la Vierge et de l'Enfant. C'est ce qui explique en partie comment il était resté inconnu jusqu'à présent. J'ai obtenu l'autorisation de le sortir de son cadre actuel et d'en enlever, pour le photographier, les couronnes de métal qui défigurent les personnages.

Cette peinture n'est pas comprise dans le catalogue officiel des œuvres d'art dans les Marches. Il est à souhaiter que le gouvernement italien ne tarde pas à la prendre sous sa surveillance.

[2] Amico Ricci, *Memorie storiche della Marca d'Ancona*, Macerata, 1834, I, p. 202. Le manuscrit de Ricci, conservé à la bibliothèque de Sanseverino et cité ici, diffère en plusieurs endroits, des termes de l'ouvrage imprimé. Crowe et Cavalcaselle, IV, p. 124, ne font que citer Ricci tout en croyant ce tableau perdu.

et de plus petites dimensions que lui, sont agenouillés les membres de la communauté. Ce sont de vivants et sympathiques portraits[1]. Dans le lointain on aperçoit une ville dominant un ravissant paysage bordé de collines.

Les tons sont clairs, les contours fermes et précis, les ombres fortes, le passage de l'ombre à la lumière assez brusque. La longueur du corps de saint Antoine paraît quelque peu exagérée. Cette réserve faite, nous nous trouvons en face d'une œuvre tout à l'honneur de l'école de Sanseverino. Quelle naïveté charmante dans la composition et dans les expressions ! Quelle ferveur et quelle pureté dans les visages de saint Antoine et des personnages agenouillés ! Quelle grâce dans ce groupe de la Vierge et de l'Enfant !

Devant ce tableau signé de la propre main de Lorenzo II, on ne peut s'empêcher de trouver injustes les critiques adressées à ce peintre par Crowe et Cavalcaselle[2]. Ces auteurs ne vont-ils pas jusqu'à lui reprocher son *art contorsionné de troisième ordre !* Lorsqu'il imite Alunno, disent-ils, il le défigure. Nous laissons au lecteur le soin d'apprécier ce jugement. Crowe et Cavalcaselle ont pour excuse de ne pas avoir vu l'œuvre qui nous occupe. Mais espérons qu'à l'avenir l'opinion ne tardera pas à rendre justice au maître calomnié !

Lors même qu'on admet une influence prépondérante de Carlo Crivelli sur l'école de Sanseverino en général, il faut reconnaître que Lorenzo II se montre ici supérieur à Crivelli par la grâce qu'il a su donner aux expressions, par la limpidité des tons, par l'absence de tout maniérisme, et enfin par le charme invincible de l'ensemble.

Mais ce qui rend significative l'influence de Crivelli[3] et peut-être celle d'autres peintres septentrionaux, c'est la présence du lis que ceux-ci ont les premiers, nous le savons, donné pour attribut à saint Antoine. En effet Crivelli place le lis entre les mains de notre saint, dans la petite peinture que Cavalcaselle signale comme appartenant à la collection Barker à Londres[4].

Dans les admirables fresques de San-Giovanni d'Urbin et de San-Niccolò

[1] Amico Ricci (p. 194) y voit des retouches qu'il m'a été impossible de découvrir. C'est au contraire un tableau exempt de toute restauration.

[2] Crowe et Cavalcaselle, IV, 124. Les *Fiançailles de sainte Catherine* du même auteur à Londres sont inférieures au tableau que nous venons d'examiner. A Londres, l'imitation servile de Crivelli se manifeste jusque dans les détails. Ainsi nous y voyons les deux fruits que Crivelli mettait dans ses tableaux par prédilection. Le tableau de Londres est peint à traits grossiers ; les ombres sont pesantes. Peut-être a-t-il été retouché ?

[3] L'influence de Crivelli se manifeste aussi dans les personnages de petite dimension agenouillés aux pieds du saint. On les remarque dans bon nombre de tableaux de Crivelli, par exemple dans celui de Vérone et dans la figure de saint Bernardin de Sienne au Louvre.

[4] Crowe et Cavalcaselle, V, 94, note.

de Tolentino, aujourd'hui encore mal appréciées, Lorenzo Ier et son frère Jacopo ont déployé une intensité saisissante de vie et de mouvement. C'est de



Cola dell' Amatrice (attribué à). — Saint Julien et saint Antoine de Padoue.

Macerata, galerie de peintures. (Cliché de l'auteur.)

ce côté qu'étaient alors dirigés les efforts de l'école. Ici, au contraire, on est frappé par la recherche de l'expression. Le peintre applique toutes les ressources de son art à faire revivre sous son pinceau les émotions et comme la

psychologie intime de ses personnages. Si d'une part il faut admettre que l'activité de Carlo Crivelli et d'Alunno dans les Marches n'a pas été sans déterminer en partie ce contraste, on ne peut nier d'autre part que nous ne nous trouvions ici en présence d'un phénomène tel qu'il s'en produit dans toute évolution humaine. Comme la fougue de l'adolescent se tempère à mesure que l'âge avance et finit par prendre une forme d'activité réglée et paisible, ainsi les écoles de littérature et d'art subissent une transformation avec le temps. Elles commencent par être bruyantes et impétueuses, elles veulent raconter des faits ; plus tard, lorsque la vie et l'expérience finissent par leur livrer les moyens d'exprimer facilement ce qu'elles ne produisaient d'abord que grâce à un effort passionné, elles se calment et trouvent dans des données simples et journalières de quoi inspirer leur génie. L'effort qui se portait vers l'action tend désormais à l'expression du sentiment.

Un tableau de la Galerie de Macerata[1], que Cavalcaselle attribue à Cola dell' Amatrice[2], offre des analogies avec celui de Lorenzo de Sanseverino. C'est pourquoi nous le mentionnons ici, bien qu'il nous semble dater du commencement du XVIe siècle. Il est peint à l'huile sur une toile qui est collée contre une planche.

La Vierge et l'Enfant Jésus apparaissent sur une nuée d'où émergent de place en place des têtes de chérubins. En bas, au premier plan, saint Julien est à gauche et saint Antoine à droite. Derrière eux s'élève un mur de marbre qui les sépare d'un paysage à travers lequel serpente une rivière. Ce mur est percé d'une arcade sous laquelle apparaissent, agenouillés, les membres de la communauté. Ils sont de petites dimensions. Les hommes s'adressent à saint Julien, et les femmes à saint Antoine. Cette nuance nous prouve que le culte de notre saint était alors particulièrement en honneur dans le monde féminin. Le thaumaturge, dont le visage est empreint de douceur et de bonté, joint les mains et dirige son regard vers l'Enfant Jésus qui le bénit. Le lis est fixé entre le bras et le corps d'une façon aussi maladroite qu'à Pollenza. La figure de saint Julien est d'une grandeur simple qui frappe à première vue. On dirait que l'artiste a mis plus d'intérêt à le peindre qu'à figurer saint Antoine. La limpidité transparente des tons prête à l'ensemble un admirable relief.

A Sienne et à Florence, le nombre des représentations de saint Antoine s'accroît aussi beaucoup dans cette période.

[1] H. : 2^m,22 ; L. : 1^m,65.

[2] *Le Gallerie nazionali*, II, p. 226.

Le grand architecte Francesco di Giorgio (1439-1502) a peint le *miracle de la mule* sur un petit panneau qui se trouve actuellement à la pinacothèque de Munich. Cette œuvre a été exécutée avant 1475, date à laquelle l'artiste quitta son atelier de Sienne. Saint Antoine, devant l'autel, revêtu des insignes du prêtre officiant, présente un type passablement lourd.

Benvenuto di Giovanni a signé en 1475 un grand triptyque que possède actuellement la Galerie de peintures de Sienne (salle X, n° 39)[1]. Saint Antoine est figuré sur le pilastre de gauche avec sainte Catherine de Sienne, saint Louis des Français et saint Jean l'Évangéliste ; il porte le livre et le lis entre ses mains jointes sur la poitrine.

Tandis qu'à Sienne l'attribut du lis apparaît bientôt après 1450, l'école toscane ne l'admet que beaucoup plus tard.

Zanobii Macchiavelli, un élève médiocre de Benozzo Gozzoli, a représenté saint Antoine sur deux retables (Galerie nationale de Londres[2] et Galerie de Pise, salle VI, n° 20)[3].

Ne connaissant pas celui de Londres, nous nous bornerons à examiner ici le retable de Pise. Nous supposons d'ailleurs que la figure de saint Antoine ne diffère pas essentiellement dans ces deux tableaux.

La Vierge et l'Enfant sont entourés de saint Antoine et de saint Grégoire (à gauche), de saint François et de saint Jean-Baptiste (à droite). Tandis que saint François est à la gauche de la Vierge, saint Antoine tenant un livre et une flamme occupe exceptionnellement la place d'honneur. Il a les cheveux blonds ; son visage maigre, se découpant en profil, frappe par la forme du nez très aquilin et par la proéminence des os mandibulaires.

D'une inspiration et d'une facture un peu différentes nous apparaît le tableau de la Galerie antique et moderne de Florence n° 13[4]. La Vierge, assise sur un trône, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus debout, bénissant d'une main et portant dans l'autre le globe terrestre. A gauche, sur fond d'or, saint François, saint Louis et saint Antoine de Padoue ; à droite, saint Jérôme, saint Bernardin de Sienne, saint Sébastien.

Le Guide officiel du Musée, ainsi que le cartouche placé sous le tableau, rattachent cette œuvre au XIV[e] siècle. Or, ce qui rend cette attribution invraisem-

[1] Catalogue, p. 137.

[2] Crowe et Cavalcaselle, III, p. 286.

[3] Le catalogue récent du musée de Pise (p. 85) confond saint Antoine avec saint Vincent.

[4] Eugenio Pieraccini, *Guida della R. Galleria antica e moderna*, 2[e] éd., Florence, 1893, p. 19.

blable, c'est la présence de saint Bernardin de Sienne canonisé seulement en 1450. Saint Antoine, muni des mêmes attributs que dans le tableau précédent, s'avance d'un air grave et recueilli. Au-dessous on lit son nom écrit en lettres d'or :

S. ANTONIVS DE PADVA

Les fresques de la chapelle Saint-Antoine à San-Francesco d'Arezzo sont attribuées à Lorentino d'Arezzo, disciple de Piero della Francesca. La composition est analogue à celle de Lorenzo di Viterbo, à Montefalco. Au centre, saint Antoine debout tient de la main droite un livre fermé et de la main gauche un cœur qu'il élève ostensiblement. L'attitude et l'expression sont empreintes d'une immobilité sculpturale sans atteindre toutefois le degré d'inertie qui caractérise la fresque de Montefalco.

Citons encore parmi les œuvres d'origine toscane la gravure retrouvée par M. Kristeller à la bibliothèque de la Minerve à Rome (aujourd'hui *biblioteca Casanatense*). Dans la composition centrale, saint Antoine, jeune Franciscain d'aspect aimable et intelligent, médite, assis dans les branches d'un noyer. Le lis n'apparaît pas comme attribut[1].

C'est un moine âgé que nous trouvons, au contraire, sur le gradin d'un tableau de Filippino Lippi à la pinacothèque de Munich. La composition principale représente la *Rencontre du Christ avec sa très sainte Mère*. Sur le gradin, on voit au centre le *Christ au tombeau* entre saint François, saint Louis, saint Antoine (à gauche) et saint Dominique, sainte Claire et sainte Monique (à droite)[2]. Ces saints ne sont visibles que jusqu'au-dessous des genoux, et ceux qui sont aux extrémités latérales du panneau ont un bras engagé dans le cadre. Saint Antoine tient de la main gauche une flamme qu'il offre au Sauveur et de la main droite un livre fermé qu'il serre contre lui. Son visage osseux et ridé, ses cheveux blancs, son expression calme contrastant avec le dévouement qui anime les traits de saint François, tout prouve que les notions historiques faisaient défaut au peintre.

[1] Passavant (*le Peintre graveur*, V, p. 41, n° 99a) signale une gravure de Baccio Baldini d'après un dessin de Sandro Botticelli. La Vierge est assise sur un trône, l'Enfant Jésus dans les bras, entourée de saints. Parmi ceux-ci, saint Antoine de Padoue est simplement désigné. N'ayant pas eu l'occasion de voir cette gravure, nous ne pouvons toutefois définir de plus près le caractère de saint Antoine ; nous supposons que sa figure et ses attributs ne diffèrent pas de ceux que lui donnent Filippino Lippi et Domenico Ghirlandajo.

[2] Crowe et Cavalcaselle, III, p. 193, dénominent faussement ces figures. Ils confondent saint Louis avec saint Augustin et saint Antoine avec saint Célestin.

Saint Antoine porte encore l'habit relevé à la ceinture, tandis que saint François a la corde apparente.

Cette peinture, une des plus belles de Filippino, a été exécutée en 1495 pour la confrérie de San-Francesco al Palco, à Prato. D'ailleurs, le sentiment de dévotion intense qui se manifeste dans les figures des Frères Mineurs indiquerait déjà à lui seul la destination du tableau à une église franciscaine. Ceux-ci présentent tous leurs attributs au Christ tourné de leur côté, tandis que saint Dominique fait mine de vouloir conserver sa branche de lis.

Domenico Ghirlandajo doit être mentionné plus d'une fois à propos de saint Antoine.

Deux dessins [1] (Galerie Corsini à Rome, l'un au recto, l'autre au verso de la même feuille) représentent en traits sommaires l'*Apparition de saint François au chapitre pendant la prédication de saint Antoine*. Au verso (première esquisse), les contours sont à peine indiqués. Au recto (deuxième esquisse), l'exécution, poussée plus loin, nous permet de distinguer dans la figure de saint François un jeune Franciscain au visage arrondi.

Le même artiste a représenté saint Antoine dans le *Couronnement de la Vierge* à Narni (Hôtel de Ville). En Ombrie, on semble avoir eu alors une véritable passion pour ce sujet. L'admirable fresque de Filippo Lippi au Dôme d'Orvieto aura, sans aucun doute, grandement contribué à développer ce goût.

Dans la partie supérieure, le couronnement a lieu au milieu d'un concert d'anges et de prophètes. Dans le bas, plusieurs saints à genoux rendent grâce et présentent leurs humbles hommages au groupe divin. Saint François est au centre de la composition; saint Antoine, à droite, vu de dos, tient d'une main une flamme, et semble attiré vers la sainte Vierge par la force de son amour. La rudesse de son visage hâlé est accentuée par la proéminence de la lèvre inférieure et des os malaires.

Un autre *Couronnement* [2], tout à fait dans le genre de ce dernier, se trouve à la pinacothèque de Città di Castello. Il provient de l'église Sainte-Cécile. Crowe et Cavalcaselle l'ont attribué à Francesco Granacci, élève distingué de Domenico Ghirlandajo [3]. Si cette œuvre est vraiment de Granacci, il faut admettre qu'elle a été exécutée sous l'influence directe du Ghirlandajo.

[1] Dessins à la plume sur papier velin (grav. pp. 218 et 219).

[2] H. : 2m, L. : 1m,45.

[3] Crowe et Cavalcaselle, IV, 541. A la pinacothèque elle est attribuée à Ghirlandajo même. Mancci, *Guida di Città di Castello*, p. 166, l'attribue bien à tort à Piero della Francesca. *Le Gallerie nazionali*, II, p. 305, nomment simplement un élève du Ghirlandajo.

En haut, le Christ et la Vierge sont entourés de plusieurs cercles de couleur d'où émergent des têtes de chérubins. Dans le bas, au centre, quatre saintes sont agenouillées au milieu des saints François, Bonaventure, Bernardin (à gauche), et Antoine, Louis de Toulouse, et un troisième (à droite). Saint Antoine tient un livre et une flamme. Ses traits rigides produisent un vrai contraste avec ceux de saint François dont le visage délicat exprime pour la Vierge une profonde sollicitude.

Évidemment les figures de saint Antoine, de saint Louis et de sainte Claire proviennent d'une main toute différente de celle qui a exécuté la partie de gauche. D'un côté, le dessin léger et précis, les teintes claires, les physionomies animées donnent au groupe une allure vivante. De l'autre, au contraire, les attitudes empruntées et les visages durement traités (celui de saint Louis en particulier) produisent un effet pénible. La disposition des figures n'est pas non plus la même dans les deux groupes. Tandis qu'à gauche les saints marchent et se suivent à la file, à droite ils paraissent immobiles et saint Louis est placé devant ses compagnons. La partie supérieure de la peinture a subi aussi des retouches.

Remarquons que les saints de la partie inférieure sont eux aussi figurés sur une nuée. Peut-être existait-il primitivement au-dessous de ce groupe une composition représentant les donateurs. Nous le croyons d'autant plus volontiers que l'ange qui se trouve à côté de sainte Rose abaisse son regard et semble considérer avec bienveillance ce qui est au-dessous des nuages. Le tableau n'a plus sa largeur primitive.

Terminons notre étude de l'art florentin en jetant un rapide coup d'œil sur la sculpture.

L'école des Della Robbia a plus d'une fois représenté saint Antoine.

Andrea est l'auteur du retable en terre cuite à Santa-Croce (Chap. Medicis) [1], à Florence. La Vierge et l'Enfant Jésus sont entourés de six saints. Saint Antoine (à gauche), faisant pendant à saint François, tient un livre et une flamme. Son visage ridé atteste un âge avancé. Il écoute les paroles que lui adresse saint Jean-Baptiste et songe aux douleurs à venir du Christ.

C'est du même artiste que provient le *Couronnement de la Vierge* du couvent de l'Observance près de Sienne [2]. Saint Antoine, représenté à peu près dans la même attitude que précédemment, abaisse le regard au lieu de l'élever. L'expres-

[1] Cavallucci et E. Molinier, *les Della Robbia*, Paris, Rouam, 1884, p. 260, n° 345. — Marcel Reymond, *ouv. cité*, p. 171 (grav.).

[2] Marcel Reymond, p. 169 (grav.).

sion est cependant moins vivante. Il occupe un rang prépondérant dans la composition qui manque de symétrie mais non de charme.

Enfin la Loggia di S. Paolo (sur la place de Sainte-Marie-Nouvelle à Florence), commencée en 1451 et terminée en 1495, a été décorée par le même Della Robbia de médaillons en terre cuite[1]. Saint Antoine se trouve sur le



Antonio Rossellino. — Saint Jean-Baptiste, saint François et saint Antoine de Padoue.
Venise, église San-Giobbe. (Cliché Alinari.)

quatrième à gauche. Il est à mi-corps, sur fond bleu de ciel, la tête tournée de trois quarts à droite, portant le livre et la flamme comme dans les œuvres précédentes. Son visage contrit exprime d'une façon encore plus intense qu'à Santa-Croce l'attendrissement et la douleur[2].

Signalons encore les retables de Giovanni della Robbia à Barga et dans l'église des Anges à la Verna[3], ainsi qu'un relief de l'école à Città di Castello

[1] Marcel Reymond, p. 212 et suiv.

[2] C'est à tort qu'au Musée du Louvre on nomme saint Antoine de Padoue une figure qui se trouve dans un tympan attribué à Giovanni della Robbia : *sainte Anne, la Vierge et l'enfant Jésus entre saint Antoine de Padoue et saint Hyacinthe*. Ce soi-disant saint Antoine de Padoue est un vieillard vêtu de l'habit des Ermites. Il s'agit par conséquent de saint Antoine l'Abbé. Cat. som., n° 435.

[3] Marcel Reymond, p. 239 (grav.), 240 (grav.), 245 (grav.).

(église Saint-François), sur lesquels notre saint est représenté d'une façon analogue.

A Venise, l'église San-Giobbe possède un monument florentin (dans la deuxième chapelle à gauche pour celui qui pénètre par le portail principal). C'est un retable en marbre contenant, dans trois niches, les statues de saint Jean-Baptiste, saint François et saint Antoine. Ce dernier est debout et de face, tenant un livre et une flamme. Il est d'âge avancé. Son visage ridé, auquel la raideur des traits donne un aspect peu intelligent, exprime une dévotion inquiète et fervente.

M. Schmarsow établit, en s'appuyant autant sur la tradition écrite que sur un rigoureux examen personnel, que la figure de saint Jean-Baptiste a été sculptée par Antonio Rossellino [1]. La décoration de l'autel et les deux petits anges portant des flambeaux lui semblent avoir été exécutés par un autre artiste, peut-être à Venise même, en tout cas d'après la décoration de la chapelle du cardinal de Portugal à San-Miniato. Enfin, il émet, à propos des statues des deux saints franciscains, une hypothèse suivant laquelle celles-ci proviendraient de l'atelier de Rossellino. Avant M. Schmarsow, M. Gotthold Meyer avait supposé que Bellano était l'auteur de l'ensemble; mais la décoration de la sacristie du Santo à Padoue, exécutée par cet artiste, est d'un style tout différent. Une preuve certaine vient à l'appui de l'hypothèse de M. Schmarsow : c'est le fait que saint Antoine porte la flamme, attribut que ne lui aurait jamais donné, à cette époque, un artiste du Nord. Nous sommes donc en droit de considérer cette statue comme une œuvre florentine.

D'après M. Schmarsow, l'exécution aurait eu lieu avant 1479, date de la mort d'Antonio Rossellino.

Il nous reste encore à citer quelques œuvres conservées aux environs de Rome.

Dans la galerie municipale de Rieti, nous avons trouvé, aux numéros 19, 13, 6, trois panneaux séparés, ayant sans doute formé autrefois un seul et même triptyque [2]. Le numéro 19 représente la Vierge allaitant l'Enfant Jésus,

[1] Schmarsow, *Un capolavoro di scultura fiorentina del Quattrocento a Venezia*, dans *l'Archivio st. dell' Arte*, 1891, p. 225. — A. G. Meyer, dans l'*Annuaire des Musées de Berlin*, X, p. 193.

[2] *Le Gallerie nazionali italiane, Notizie e Documenti*, Anno II, 1896, p. 193 et suiv. — Gori (Fabio), *Artisti romani in Rieti negli anni*, 1455, 1464, 1511, dans le *Bollettino della società umbra di storia patria*, t. I, fasc. 3, p. 601 et suiv. — Schmarsow, *Melozzo da Forlì*, Speemann, 1886, p. 56, considère ce triptyque comme une des premières œuvres du maître. On y sent, dit-il, l'influence de Fra Giovanni exercée par l'intermédiaire de Benozzo Gozzoli.

le numéro 13 saint François en extase devant l'apparition du Séraphin, le numéro 6 saint Antoine de Padoue, vu de face, marchant, avec un livre dans



Antonio da Roma. — La Vierge, l'Enfant Jésus, saint François et saint Antoine de Padoue.
Rieti, galerie municipale. (Cliché de l'auteur.)

la main gauche et une branche de lis à six fleurs dans la main droite. Il a le regard fixe, et les lèvres entr'ouvertes semblent indiquer qu'il parle. Cette figure est d'un caractère ombrien très accusé. L'allure du saint, en particulier, rappelle le Pérugin que l'auteur aura certainement connu à Rome.

Tandis que saint François est à ciel découvert, saint Antoine foule un pavé de marbre à l'intérieur d'un édifice. Cette nuance n'est pas un simple effet de hasard. Elle nous indique une des différences qu'établissait alors entre ces deux saints l'opinion populaire. Saint François est plutôt l'homme d'action qui a combattu pour ses idées en les pratiquant au dehors; saint Antoine, au contraire, est considéré comme le savant de l'ordre, méditant dans la retraite et

enseignant du haut de la chaire. Inutile de rappeler combien cette notion était en contradiction avec les faits, au moins en ce qui concerne saint Antoine. Le panneau central est signé :

ANTONIVS. DE. ROMA. DEPINCIT. 1464.

Le maître d'Antonio da Roma, Melozzo da Forlì, a plus d'une fois représenté saint Antoine au Vatican lors du pontificat de Sixte IV. M. Müntz a mis au jour un croquis de l'antiquaire romain J. Grimaldi reproduisant la fresque de la chapelle de la Conception[1]. On y remarque la Vierge et l'Enfant Jésus dans un cercle formé par des têtes d'anges, et à leurs pieds Sixte IV en adoration. A gauche, saint Pierre et saint François ; à droite, saint Paul et saint Antoine. D'après l'esquisse, saint Antoine bénissait de la main droite et tenait un livre de la main gauche. En tout cas, le lis ne figurait pas dans cette composition.

D'après un document retrouvé et publié par M. Müntz[2], Melozzo et Antoine de Rome auraient peint vingt-cinq « images » de saint Antoine dans la chambre du pape. Il se pourrait très bien que ce mot « images » ne désignât pas des portraits, mais des scènes de la vie de saint Antoine. Nous en déplorons d'autant plus vivement la perte qu'elles auraient constitué un précieux document, non seulement pour l'iconographie du saint peu documentée, mais aussi pour l'étude de sa légende si rarement représentée au XV[e] siècle.

Sixte IV fit frapper une médaille en l'honneur des deux grands saints franciscains[3]. Sur l'avers, on voit l'effigie du pape ; sur le revers, saint François et saint Antoine lui imposent la tiare. Saint Antoine soulève d'une main la tiare et tient de l'autre une flamme. Cet attribut indique clairement que la médaille a été frappée dans l'Italie centrale.

Au revers la médaille porte en exergue :

AETERNA DABVNTVR..... HEC DAMVS IN TERRIS

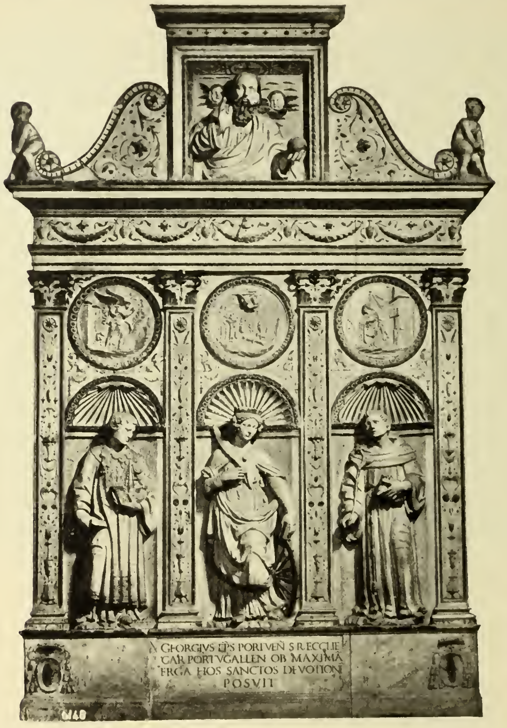
Le même Sixte IV fit ériger dans l'église des Saints-Apôtres, à Rome, un monument funéraire à son neveu le cardinal Pierre Riario (celui qui figure sur la célèbre

[1] E. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, II, p. 696. — Le même, dans la *Gaz. des Beaux-Arts*, 1875, p. 273, et dans l'*Ami des Monuments*, 1889, pp. 319-320. — Schmarsow, *Melozzo da Forli*, p. 152-158.

[2] *Gaz. des Beaux-Arts*, *ibid.* : « Item... pro inalbatura et pictura XXV ymaginum Sancti Antoni et diversis aliis rebus per eos factis in camera S. D. n. papæ flor. similes decem constituentes in totum summam, flor. CCCX. »

[3] Plon, pl. XXIX, 2 et 3.

fresque de Melozzo da Forli au Vatican : *Fondation de la bibliothèque palatine*).



École romaine du xve siècle. — Sainte Catherine d'Alexandrie, saint Étienne et saint Antoine de Padoue
Rome, église Sainte-Marie du Peuple. (Cliché Alinari.)

Pierre Riario étant mort en 1474, ce monument date de cette époque environ. Il est attribué à Mino de Fiesole[1].

[1] Bode, *Die ital. Plastik*, Berlin, 1893, p. 100; *le Cicerone* (éd. allemande, 1884), p. 397. — Domenico Gnoli, *le Opere di Mino da Fiesole a Roma*, dans l'*Archiviost. dell' Arte*, 1890, p. 424 et suiv.; M. Gnoli,

Ce tombeau a la forme habituelle des monuments funéraires romains de cette époque. Le sarcophage, sur lequel est étendue la figure du mort, est placé dans une niche composée de deux pilastres reposant sur une large base et supportant un fronton. Deux rangées de saints décorent les pilastres. Saint Antoine, en haut à droite, fait pendant à saint François. Sur la rangée inférieure sont placés saint Bernardin et saint Louis de Toulouse[1]. Saint Antoine, tenant le livre et la flamme, avance d'un pas alerte.

Mentionnons encore le retable de marbre que le cardinal Georges Costa fit ériger en 1489 à Sainte-Marie du Peuple, à Rome. La partie inférieure se compose de trois niches qui contiennent chacune un saint sculpté en haut relief : au milieu, sainte Catherine d'Alexandrie, à gauche, saint Étienne et à droite, saint Antoine de Padoue. D'après l'inscription, le cardinal aurait eu une dévotion particulière pour ces trois saints. Saint Antoine tient le lis et le livre qu'il presse sur son cœur. La tête rejetée en arrière, les yeux levés au ciel, les lèvres entr'ouvertes murmurant une prière ardente, il exprime son amour brûlant pour Notre-Seigneur. Jamais la dévotion intense du jeune moine n'a été traduite d'une façon aussi caractéristique.

Résumons ici les caractères principaux de l'art « antonien », pendant la seconde moitié du xve siècle, tels qu'ils résultent de l'étude qui précède.

A part quelques artistes florentins qui, se rattachant à la tradition de l'école giottesque à Santa-Croce, représentent saint Antoine âgé, avec des cheveux blancs[2], on s'accorde en général à lui prêter les traits d'un homme jeune, conformément aux données historiques.

Il est toujours imberbe. Son expression, quelquefois mystique[3], est en général aimable et douce. Il existe cependant des exceptions à cette règle : Vincenzo Foppa lui donne un air grave ; Piero della Francesca, des traits mâles ne révélant aucune espèce de sentiment. Dans le *Couronnement de la Vierge* à Narni, saint Antoine a une physionomie de paysan, mais animée d'une ardente dévotion. La statue, qui domine les clôtures du chœur aux Frari de Venise, a une expression

qui donne deux reproductions de ce monument, n'y voit pas une œuvre de Mino de Fiesole. Les figures lui semblent conçues dans un style plus large et plus puissant que celui de Mino.

[1] M. Gnoli (p. 427) désigne comme saint Jérôme l'évêque qui se trouve en bas à gauche. Cet évêque ne peut être que saint Louis de Toulouse puisque, sous la chape, on voit apparaître l'habit franciscain.

[2] Filippino Lippi et les Della Robbia.

[3] Retable de Sainte-Marie du Peuple à Rome.

chagrine. Dans les tableaux de Vivarini, le saint a presque toujours un aspect viril.

Les efforts qu'on a fait dès le XIV[e] siècle pour animer sa figure restent acquis. Lorsqu'il est représenté seul, il est ordinairement en marche, quelquefois aussi entrain de partir ou prêt à s'arrêter. S'il reste en place, le poids du corps repose sur une seule jambe, tandis que l'autre est légèrement pliée. Les attitudes sont variées à l'infini : il est debout, assis, à genoux; on l'aperçoit de face, de profil, de trois quarts, voire même de dos, en profil perdu (*Couronnement* à Narni).

L'attribution régulière du livre se maintient. Le lis apparaît dans le Nord dès 1450, année de la canonisation de saint Bernardin de Sienne. Dès lors, on l'y admet d'une façon absolue et permanente. Il est possible qu'on ait voulu établir par cet attribut une distinction plus efficace entre le saint de Padoue et saint Bernardin auquel on donna le *Chrisme*. A Sienne, on ne tarde pas à introduire le lis. L'Ombrie conserve les anciens attributs du cœur et de la flamme jusqu'à la fin du siècle ; mais, dans les dernières années, le lis finit par l'emporter, probablement sous l'influence de l'école vénitienne (Carlo Crivelli et d'autres). Caporale à Montone (1491), Lorenzo de Sanseverino à Pollenza (1496), dell' Amatrice à Macerata l'adoptent dans leurs tableaux. La Toscane ne se montre pas disposée à cette innovation. En effet, pendant toute la durée du siècle, les peintres florentins ne connaissent que les anciens attributs de la flamme et du cœur.

La variété qui se manifeste dans le port des attributs, nous fait toucher du doigt l'émancipation de l'art italien à la fin du XV[e] siècle. Déjà dans la première moitié de ce siècle, on cherchait à rendre le livre plus léger et à en varier la position. Mais jusqu'à présent, lorsqu'il était ouvert, le texte en était tourné vers le spectateur. L'innovation de la deuxième moitié du XV[e] siècle consiste à représenter saint Antoine lisant lui-même dans son livre[1]. On le voit aussi se détournant brusquement de sa lecture[2]. Lorsqu'il est assis, il appuie le livre sur un de ses genoux[3].

Tandis qu'auparavant la flamme et le cœur n'avaient aucune destination, le peintre les fait maintenant offrir par saint Antoine au Seigneur ou à la sainte Vierge[4]. Ailleurs le saint repose ces attributs sur le livre[5]. A San-Martino de Trevi, il laisse échapper le cœur par surprise.

[1] Cosimo Tura, gravure à Ravenne.

[2] Stalles du chœur aux Frari.

[3] Lazzaro Sebastiani à Venise.

[4] Macchiavelli à Pise, Filippino Lippi à Munich, Dom. Ghirlandajo à Narni, Fiorenzo di Lorenzo à Pérouse, le gonfalon à Montone.

[5] Melanzio à San-Francesco de Montefalco : livre horizontal; Granacci à Citta di Castello : livre vertical.

Le rôle du lis est des plus variés dans le Nord. Mantegna le place à côté de la figure du saint sur le sol. Sur le relief de Giovanni da Pisa, saint Antoine saisit de la main une tige de lis enracinée dans la terre. A partir de cette époque, c'est une branche légère que le saint tient entre ses doigts. D'abord celle-ci suffit à occuper exclusivement une main [1] ; mais plus tard les artistes, tenant compte de la légèreté et de la forme de l'attribut, réservent à la main qui tient le lis, diverses fonctions. Dans le tableau de Cosimo Tura, par exemple, la main chargée du lis sert aussi à relever l'habit. Ailleurs, on place le lis et le livre ensemble dans la même main [2], tandis que l'autre fait le geste explicatif [3] ou celui de la présentation [4]. Quelquefois, le lis est appuyé sur le bord supérieur du livre fermé [5]. Dans les tableaux d'Alvise Vivarini, saint Antoine tient la branche entre deux doigts d'une façon particulièrement délicate. En Ombrie, les artistes n'en usent pas avec une aussi grande virtuosité. Tandis que sur la fresque de Caporale à Montone (1491), saint Antoine porte le lis de la main droite d'une façon délibérée, c'est avec une timide gaucherie que Lorenzo II de Sanseverino, à Pollenza, et Cola dell' Amatrice introduisent cet attribut dans leurs peintures. Ils le fixent entre l'avant-bras plié et le buste du saint. Comme dans la première moitié du siècle, la figure du thaumaturge décore les retables. On la trouve aussi sur les gradins, les pilastres, et dans les compartiments divers de ces grands ensembles. Elle apparaît enfin sur les monuments funéraires, sur les portails et dans les chapelles qui lui sont dédiées.

Ce qui constitue une innovation, c'est la présence de statues, de gravures et de tableaux consacrés exclusivement à saint Antoine. D'abord il apparaît en marche sous une niche [6], ou devant un paysage [7], ou bien à mi-corps, vu de profil [8]. Ensuite il médite sur l'arbre de Camposampiero [9]. Enfin on le représente en extase devant l'apparition de la sainte Vierge et de l'Enfant Jésus [10].

Dans la composition des retables consacrés à la sainte Vierge, Bartolomeo Vivarini (Osimo) se montre encore arriéré. Ses figures sont disposées comme

[1] Squarcione-Canozzi, sacristie du Santo ; Benaglio à Vérone.

[2] Lazzaro Sebastiani à Venise ; Massone au Louvre ; tableau attribué par erreur à Benaglio dans la galerie de Munich.

[3] Lazzaro Sebastiani.

[4] Massone au Louvre.

[5] Miniature à la bibliothèque municipale de Padoue.

[6] Cosimo Tura ; statue en terre cuite à Bettona.

[7] Gravure de Ravenne.

[8] Alvise Vivarini, musée Correr.

[9] Lazzaro Sebastiani à Venise ; « gravure de Rome » ; livres de compte à Padoue.

[10] Lorenzo II de Sanseverino 1496.

au XIVe siècle. Mais, en général, on s'efforce de rendre le groupement des saints toujours plus pittoresque et plus animé. Avant 1450, Filippo Lippi avait représenté saint Antoine assis; c'était là une innovation. Désormais on ira encore plus loin, en le mettant à genoux[1].

Il s'établit un lien toujours plus étroit entre les saints rassemblés autour de la Vierge. Sur le bas-relief de Giovanni da Pisa à Padoue, saint Antoine fait la lecture à saint Dominique.

Jusqu'au milieu du siècle le décor de ces retables était simplement indiqué par le fond (ordinairement un mur décoré de niches et de pilastres)[2]; mais, à partir de cette époque, on place la composition à l'intérieur d'un édifice ajouré dont les éléments s'harmonisent avec l'encadrement véritable du tableau[3], ou bien dans une salle au fond de laquelle des fenêtres ouvrent sur un paysage[4]. Quelquefois les figures des saints se détachent sur un paysage, tandis que la sainte Vierge est protégée par une tenture et un baldaquin[5]. A défaut de ces innovations, on donne de la profondeur à l'espace et du relief aux figures, résultat auquel on parvient par la disposition savante des personnages et par la solution des plus délicats problèmes de perspective[6].

A la fin du siècle on tente d'élever la Vierge dans les nuages[7].

Les reliefs consacrés à la Vierge entourée de saints deviennent plus nombreux. Tandis que Giovanni da Pisa aligne encore les saints les uns à côté des autres, les Della Robbia en forment des groupes pittoresques et variés.

Le *Couronnement de la sainte Vierge* est un des thèmes préférés de l'Italie centrale. Saint Antoine, au milieu d'une assemblée d'autres saints, contemple la Vierge couronnée dans les nues. Il est tantôt debout[8], tantôt agenouillé[9]. L'école de Venise comprend le *Couronnement* d'une autre façon. Il a lieu au centre d'un polyptyque; les saints figurent sur les volets[10].

Dans les compositions dédiées à la sainte Vierge protégeant une communauté de citoyens[11], saint Antoine et saint François occupent une place d'honneur.

[1] Retable à Spoleto provenant de San-Simone; tableau à San-Martino de Trevi; peinture dans l'église des nonnes de Saint-Antoine à Foligno.
[2] Fra Angelico et Filippo Lippi.
[3] F. Benaglio à Vérone : imitation du retable de Mantegna à San-Zeno.
[4] Alvise Vivarini.
[5] Melanzio à San-Francesco de Montefalco.
[6] Piero della Francesca à Pérouse; tableau de la galerie de Spoleto provenant de San-Simone.
[7] Melozzo da Forli, Vatican.
[8] Andrea della Robbia à Sienne; Granacci à Città di Castello.
[9] Dom. Ghirlandajo à Narni.
[10] Bart. Vivarini à Osimo; Giovanni Bellini à Pesaro.
[11] École ombrienne à Montone.

Les rapprochements que l'opinion publique établit entre saint Antoine et d'autres saints nous montrent l'importance toujours croissante de son culte en Italie. A Montone (fresque de Caporale) nous le trouvons dominant saint Jean-Baptiste et saint Raphaël. Sur les retables de Macchiavelli à Pise et d'Alvise Vivarini à Venise, il a le pas sur saint François.

Sur les gradins on trouvait, jusqu'au milieu du xv[e] siècle, sa figure isolée. C'est encore le cas sur le retable de Fiorenzo di Lorenzo à Pérouse. Mais il y a des artistes qui commencent à rattacher les saints à un groupe central composé du Christ mort, vu à mi-corps au-dessus du tombeau et soutenu par saint Jean [1], ou par saint Jean et la Vierge Marie [2].

En général, les artistes de cette époque tendent à remédier aux inconvénients du nimbe en le rendant plus léger et plus transparent. Quelques-uns, comme Alvise Vivarini (Acad. de Venise) et Cosimo Tura (Louvre), vont jusqu'à le supprimer. Toutefois, la plupart des peintres qui exécutent des retables sont forcés de tenir compte de la dévotion des fidèles qui voient encore dans le nimbe l'emblème caractéristique de la sainteté.

CHAPITRE IV

PREMIÈRE MOITIÉ DU XVI[e] SIÈCLE

LE NORD

Comme nous l'avons fait pour les périodes précédentes, nous commencerons ce chapitre par l'Italie du Nord. C'est, bien entendu, l'école vénitienne, arrivée au sommet de la gloire, qui a fourni à notre étude l'apport le plus considérable et le plus intéressant.

Le Giorgione a représenté notre saint sur la toile qui se trouve maintenant au Prado de Madrid [3]. Au milieu d'un paysage, la sainte Vierge, assise sur un

[1] Filippino Lippi à Munich.

[2] École des Della Robbia à Città di Castello.

[3] Morelli-Lermolieff, *Gal. de Dresde et de Munich*, p. 281. Morelli est le premier qui ait reconnu dans cette admirable peinture la main du Giorgione.

trône, et se détachant sur une draperie, tient l'Enfant Jésus debout sur ses genoux. Ses pieds reposent sur un mur très bas traversant horizontalement toute la composition. A la base se trouvent, à gauche saint Antoine, à droite saint Roch s'inclinant vers le groupe divin.

La figure du thaumaturge s'enlève sur le paysage. Il est debout, le corps tourné de trois quarts à droite, la tête de face, les mains jointes disparaissant sous les manches. A ses pieds, le livre et la branche de lis sont déposés sur le sol comme dans la fresque de Mantegna à Padoue. Un moment auparavant, il avait les yeux fixés sur le groupe divin. Soudain il détourne son visage et abaisse le regard d'un air songeur, tandis qu'un sourire étrange anime ses lèvres. L'Enfant Jésus regarde saint Antoine.

Le cadre restreint de notre travail ne nous permet pas d'entrer dans une étude plus détaillée de ce chef-d'œuvre. Bornons-nous donc à recommander cette admirable toile à l'attention spéciale du lecteur.

Le Titien doit être mentionné ici à propos des œuvres suivantes :

A la Scuola del Santo à Padoue : *Miracle de l'enfant*; *Guérison de l'épouse maltraitée*; *Miracle de la jambe*. Aux Frari de Venise : la *Madone de la famille Pesaro* (saint Antoine apparaît derrière saint François à droite ; on ne voit que son buste et une de ses mains tenant le lis). A la pinacothèque du Vatican : la *Madone apparaissant à plusieurs saints* (saint Antoine, dans le fond, vu de dos, en profil perdu, lève les yeux vers l'apparition divine, tenant un lis dans la main). Sur les fresques de la Scuola (exécutées avant 1512) saint Antoine est représenté en pleine jeunesse. Ses traits accusent la vivacité, l'intelligence et la bonté. Dans les deux toiles de Venise et de Rome, il a le type d'un jeune Portugais au teint bronzé, aux cheveux noirs et au regard ardent. C'est la première fois qu'un artiste insiste ainsi d'une façon particulière sur l'origine du saint.

Domenico Campagnola, le disciple du Titien, a représenté le saint dans l'église Santa-Maria in Vanzo à Padoue (galerie transversale) et trois fois à la Scuola del Santo : *Miracle de l'avare*; *Résurrection d'un enfant*; *Mort et funérailles du saint*. La figure de saint Antoine rappelle le type adopté par le Titien dans ses fresques. Dans les funérailles, on voit le saint étendu sur une civière, les mains jointes. Son visage est maigre et décharné. L'artiste a réussi à lui donner l'expression paisible du sommeil dont il est question dans la légende primitive et sur laquelle insiste Sicco Polentone.

C'est une physionomie analogue à celle de la Scuola que nous retrouvons sur le retable adossé au deuxième pilastre à droite (quand on pénètre dans l'église du Santo par le portail principal). Cette œuvre a toujours passé pour être de la

main d'Antonio Boselli de Bergame[1]. Cependant le style très vénitien du tableau s'écarte de la manière habituelle de ce maître. Cavalcaselle suppose qu'il s'agit ici d'un autre Boselli, peintre vénitien[2]. La Vierge et l'Enfant Jésus sont entourés de saint Pierre et de saint Paul (à gauche), de saint Antoine portant le lis et de saint Bernardin de Sienne (à droite).

Palma Vecchio a placé notre saint dans son retable de la Galerie Borghèse à Rome (n° 163)[3], daté de 1514-1518. Nous y voyons la Vierge et l'Enfant Jésus entre saint Jérôme et saint Antoine. Ce dernier est la figure la mieux réussie de la composition. Il ne porte pas le lis[4].

Sur les grisailles de Girolamo Pennacchi (1497-1544) à Bologne (San-Petronio), saint Antoine nous apparaît tantôt sous les traits aimables d'un jeune homme, au visage arrondi (*Résurrection d'un enfant couché dans son berceau*), tantôt sous ceux d'un homme de quarante ans, amaigri par une vie d'ascète (*Résurrection d'un enfant présenté par sa mère*). Partout l'artiste cherche à idéaliser le type à sa façon, c'est-à-dire en lui donnant des traits réguliers[5].

Francesco Bissolo (1500-1528) doit être signalé ici à propos d'un tableau de la Galerie Brera à Milan (285)[6]. Saint Antoine y est représenté en pied.

C'est ce même artiste qui a signé un tableau de l'Académie de Venise (n° 93), consacré à la *Présentation au temple*. Les figures sont à mi-corps. Devant un paysage, la Vierge présente l'Enfant à Siméon. Dans le fond, entre ces deux figures, saint Joseph est de face. A gauche le donateur, de profil, joint les mains. Derrière lui, une sainte portant des pigeons dans un panier, et saint Antoine de Padoue assistent à la scène. Saint Antoine tient le lis. Le type de son visage est exactement le même que celui que nous retrouverons dans le tableau du Francia à Vérone ; seulement les traits sont plus durs et moins vivants. Il détourne son regard du groupe divin et semble observer quelque chose qui se passe en dehors du tableau.

[1] Gonzati, I, 246. — Brandolese, *Pitture, Sculture, Architetture di Padova*, etc. Padoue, 1795, p. 20.

[2] Crowe et Cavalcaselle, VI, 599, note.

[3] Venturi (A.), *Il Museo e la Galleria Borghese*. Rome, 1893.p. 107.

[4] Dans la cathédrale de Castelfranco, saint Antoine est représenté sur une fresque provenant d'un bourg des environs. De grandeur naturelle, tourné de trois quarts à gauche, il presse d'une main le lis sur son cœur et fait de l'autre le geste explicatif. Cette fresque est aussi attribuée à Palma Vecchio, mais les retouches qu'elle a subies nous empêchent de contrôler l'exactitude de cette information.

[5] Dans le tableau de Vincenzo Catena (✝ 1531), à Berlin, on voit la Vierge et l'Enfant entre saint Joseph et saint Jean-Baptiste (à gauche), *saint Louis de Toulouse*, et sainte Catherine (à droite). Saint Louis présente le donateur. Le récent catalogue de la Galerie confond saint Antoine de Padoue avec saint Louis de Toulouse. *K. Museen in Berlin* : *Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde*, Specmann, 1891, p. 47.

[6] *Catalogue du Musée Brera*, 1892, p. 93. — H. : 1^{m},12.; l. : 0^{m},33.

Cette peinture est la reproduction plus ou moins fidèle d'un tableau de Giovanni Bellini à S. Zaccharia[1]. Notons le contraste entre les traits grossiers des saints qui se trouvent à droite et l'aspect délicat des personnages placés à gauche[2].

Francesco Beccaruzzi (1500-1550) a introduit notre saint dans une composition représentant saint François recevant les stigmates (Académie de Venise,



Francesco Bissolo. — La Présentation au Temple.
Venise, Académie des Beaux-Arts. (Cliché Alinari.)

n° 517). La scène a lieu au milieu d'un paysage grandiose. Au second plan, trois arbres puissants jettent leur ombre sur saint François agenouillé. Sur le devant, on voit un groupe de six saints : à gauche, saint Louis de Toulouse, saint Bonaventure et sainte Catherine ; à droite, saint Paul, saint Jérôme et saint Antoine. Ce dernier, tourné de profil à gauche, considère saint François en faisant un geste d'admiration de la main droite ; il porte de la main gauche le livre et le lis.

Saint Antoine est mis en relief sur le beau retable de Bernardino Licinio (1524-1542) dans le transept gauche des Frari à Venise.

[1] Lafenestre et Richtenberger, *La peinture en Europe. Venise*, p. 19.

[2] Pier Francesco Bissolo (1492-1530), qui signe *Petrus de Ingannatis* parce qu'il contrefaisait la manière du Giorgione et de Giovanni Bellini, a représenté saint Antoine dans un tableau qui est au Musée de Berlin (n° 41. — Catalogue, p. 25). Au centre, la Vierge et l'Enfant ; à gauche, saint Jean-

La sainte Vierge abaisse un regard bienveillant sur saint Antoine qui se met à genoux, la main droite sur le cœur et la main gauche tenant le livre ouvert et le lis. Il considère la Madone d'un air profondément ému et reconnaissant [1].

Sur le cintre du cadre, on lit l'incription suivante : « Deo aptimo ac serafici religioni hoc sacellum magister *Antonetus* statuit. » Dans le cas présent, la mise en valeur de saint Antoine s'explique par ce fait que le donateur du tableau s'appelait Antonetus.

La robe rouge et le manteau bleu de la Vierge ressortent admirablement sur le ton gris des habits franciscains.

Le même artiste a représenté saint Antoine dans un tableau de la galerie Guerini Stampalia à Venise [2].

Enfin Cavalcaselle signale, dans la galerie Manfrin, une sainte Famille attribuée au même auteur [3]. Le thaumaturge est figuré à genoux.

Dans ces trois tableaux, les traits de saint Antoine ne s'écartent pas du type que nous offre généralement l'école de Venise, à cette époque. C'est un jeune moine d'un caractère doux et modeste.

C'est aussi le cas pour la toile de Bonifazio II (*Prédication sur l'arbre*) et pour les fresques de l'oratoire de Saint-Antoine à Camposampiero [4]; ainsi que pour un tableau des Bonifazio à la Galerie municipale de Padoue (n° 8 : il n'y porte pas le lis); de même pour les *Fiançailles de sainte Catherine* de Girolamo da Santa Croce à l'Académie de Venise (n° 163). Dans cette composition, saint Antoine tenant le lis s'agenouille derrière sainte Catherine.

A cette époque, apparaît à Venise un nouveau genre de compositions. Ce sont les tableaux que les magistrats vouent à leurs saints patrons. Saint Antoine

Baptiste et une sainte femme ; à droite, saint Antoine de Padoue et sainte Madeleine. Dans le fond, on voit le ciel.

[1] Lafenestre et Richtenberger, *La peinture en Europe. Venise*, p. 189 : « Sur un trône est assise la Vierge, tenant, debout sur son genou droit, l'Enfant Jésus, dont elle soulève le pied gauche de la main gauche ; derrière le trône est tendue, sur une branche d'arbre, une draperie verte. A gauche, saint François d'Assise, saint Jérôme, sainte Catherine de Sienne et deux autres saints ; à droite, saint Antoine de Padoue, saint André et un évêque. Ciel nuageux. »

[2] Lafenestre et Richtenberger, *ouvr. cité*, p. 263. « Au milieu, la Vierge, assise, de face, tient debout sur son genou droit l'Enfant Jésus, tourné, à gauche, vers une sainte, vue de dos, en profil perdu, vêtue d'une robe verte, d'un manteau rouge, des perles dans les cheveux blonds, lisant, et vers saint Antoine de Padoue, les mains jointes ; à droite, saint Pierre, vu de face, en robe mauve et manteau brun, tenant un livre et les clefs ; au second plan, regardant le groupe divin, une sainte, en robe verte et turban jaune, avec un collier de perles ; derrière la Vierge est tendue une étoffe verdâtre. Fond de paysage avec des montagnes bleuâtres. »

[3] Crowe et Cavalcaselle, VI, 351.

[4] Voyez la IVe partie, chap. III.

a trouvé place dans une de ces peintures, à l'Académie de Venise (nº 282). Il forme un groupe pyramidal avec saint Paul (au milieu) et saint Nicolas (à droite). Au-dessous de chaque saint, on lit les initiales des donateurs. Ainsi, par exemple, au-dessous de saint Antoine, A (Antonius) V.

Une composition analogue, attribuée aux Bonifazio, se trouve dans l'église des Saints-Jean-et-Paul à Venise (2ᵉ chapelle du bras sud du transept). Dans ces deux peintures, saint Antoine est reconnaissable au lis et au livre.

Paul Véronèse (*Prédication aux poissons*; toile à la Galerie Borghèse à Rome) s'écarte du type vénitien consacré. Il représente saint Antoine, arrivé à l'âge mûr, sous des traits énergiques, avec une moustache et une légère barbe. Ses yeux démesurément ouverts et son regard fixe révèlent en lui le prédicateur inspiré.

Parmi les sculptures de Venise, nous relèverons ici le monument funéraire de Suriano, dans l'église San-Stefano. Dans la lunette, la Vierge avec l'Enfant Jésus est assise entre saint Jean-Baptiste et saint Antoine de Padoue. Antoine debout, regardant la Vierge, tient de la main droite, appliqué contre lui, le livre fermé sur le bord supérieur duquel il repose la main gauche.

Il est assez curieux de trouver ici l'attitude qu'on lui donnait habituellement au XIVᵉ siècle, tandis qu'à cette époque les artistes du Nord le représentaient presque tous avec le lis. Les autres figures, en particulier la Vierge et l'Enfant Jésus, témoignent aussi par leurs gestes simples et tranquilles, par l'absence de tout sentiment dans l'expression, d'une certaine recherche d'archaïsme. Il serait donc fort possible que l'artiste eût imité ici une composition du XIVᵉ siècle, comme celles des cloîtres du Santo de Padoue [1].

La présence de saint Antoine est justifiée par l'inscription du cartouche que soutiennent deux petits anges, au-dessous du sarcophage :

HIC SITUS EST VENETA SURIANUS
IN URBE JACOBUS
URBE NIHIL VENETA DIGNIUS OR
BIS HABET
NATI ET POSTERITAS SECUM MEN
REDDITA CELO EST
PHYSICUS ET PATRIA NATUS ARIMENEA

Le thaumaturge jouissait alors d'une vénération particulière à Rimini où il

[1] Voy. p. 38.

avait prêché aux poissons et fait agenouiller la mule. Il n'est donc pas étonnant qu'on l'ait fait figurer sur le tombeau d'un citoyen de cette ville.

L'école des Lombardi a plusieurs fois représenté saint Antoine. Notons ici les œuvres suivantes. Dans l'église San-Francesco della Vigna à Venise, la chapelle Giustiniani est décorée d'un grand retable en marbre divisé en trois compartiments ; dans celui du milieu est assis saint Jérôme ; dans celui de gauche, saint Michel et sainte Agnès ; dans celui de droite, saint Jacques et saint Antoine se tiennent debout. Ce dernier porte le livre et le lis. Son visage osseux a une expression sombre et découragée. Évidemment le sculpteur n'a pas été maître de son ciseau. Les plis des draperies sont raides et durs.

Notre saint figure aussi sur le devant d'autel en marbre, dans le *Jugement dernier*. Le Christ apparaît sur les nuages dans une gloire entourée d'anges. De chaque côté sont assis, sur deux rangs, des patriarches, des prophètes, des apôtres et d'autres saints. Dans le bas, les ressuscités sortent de leurs tombes. Saint Antoine est représenté parmi le groupe des saints qui entourent Notre-Seigneur. On le trouve à droite, dans la rangée supérieure ; il porte les mêmes attributs que sur le retable, mais son visage dénote un âge plus avancé.

C'est à Antonio Lombardo que nous devons le relief représentant le *Miracle de l'enfant* dans la chapelle du saint à Padoue. L'exécution du visage de saint Antoine y est très soignée. Ses traits réguliers et expressifs en même temps sont bien vivants. C'est un moine maigre auquel on donnerait une trentaine d'années. Sur ses lèvres se dessine un sourire bienveillant.

Tullio Lombardo (*Miracles de l'avare et de la jambe*) s'est inspiré du même type ; mais l'exécution est négligée, et l'expression beaucoup moins digne et moins vivante que sur le relief d'Antonio.

Sur le relief d'Antonio Minelli (*Entrée dans l'Ordre franciscain*), saint Antoine est encore un tout jeune garçon. Son visage joufflu, ses traits réguliers sont empreints d'une humble dévotion.

Jacques Colonna[1] (1533) est l'auteur de la statue en stuc placée dans une niche sur la façade de la chapelle du saint. Antoine est debout et de face, portant de la main gauche un livre fermé appuyé horizontalement sur la hanche, et ramenant l'autre main sur son cœur. Selon toute probabilité, la main gauche portait aussi un lis qui a disparu de nos jours. Son visage est d'une beauté classique. Il élève son regard vers le ciel et semble animé d'une profonde reconnaissance envers Dieu. L'exécution de cette figure est enlevée avec brio.

[1] Gonzati, I, 162.

Une autre statue de saint Antoine se trouve dans la sacristie de San-Stefano, à Venise. Il tient le livre et le lis et fait pendant à Jean-Baptiste (comme sur le monument de Suriano dans cette même église). La raideur de la draperie, la maigreur ascétique du visage, la bouche entr'ouverte rappellent la manière de Tullio Lombardo.

Jacques Sansovino a sculpté la statue du saint qui se trouve dans la chapelle de Saint-Antoine à San-Petronio (Bologne). Il est de grandeur naturelle, debout, tenant de la main droite un livre fermé, qu'il appuie contre l'arrière-bras, et de la main gauche un lis. Il élève le livre tandis qu'il abaisse le lis, en considérant les fidèles du haut de son piédestal. Son visage ne présente aucun intérêt.

Dans l'église Saint-Marc à Venise, au fond du chœur, est placé un autel dont la décoration est attribuée à Jacques Sansovino. Les niches latérales du retable sont garnies des statues de saint François (à gauche) et de saint Antoine (à droite). Saint Antoine porte le livre d'une main et une flamme de l'autre. Jacques Sansovino avait appris à connaître dans l'Italie centrale cet attribut tout à fait étranger aux artistes du Nord, et il met un certain amour-propre à le reproduire ici. L'exécution est négligée.

Le relief représentant la *Résurrection d'un enfant noyé* (dans la chapelle Saint-Antoine à Padoue), a été ébauché par Minelli et achevé par J. Sansovino. C'est donc à ce dernier que nous devons l'aspect actuel des physionomies. Contrairement à son habitude, il a donné à saint Antoine une moustache et une légère barbe. Ici également il cherche, comme les autres sculpteurs qui ont travaillé dans cette chapelle, à réaliser son idéal en donnant à la figure du saint des traits réguliers; mais il ne s'efforce pas plus qu'à Bologne de rendre sa physionomie attrayante.

C'est à Filippo da Verona que nous attribuons trois fresques de la Scuola del Santo à Padoue (*Rencontre avec Ezzelino*, *Prédication à Bourges pendant l'orage*, *Apparition à Luca Belludi pendant le siège de Padoue*). Saint Antoine, d'âge mûr, a une physionomie fruste, enlaidie par les retouches qu'on lui a fait subir.

Paolo Morando Cavazzola[1] (1486-1522), a représenté notre saint dans sa dernière œuvre datée de 1522 (Vérone, Galerie de peintures, n° 335). La Vierge et l'Enfant Jésus apparaissent sur une nuée, entre saint François et saint Antoine, au milieu d'une volée d'anges portant les instruments de la Passion, à une assemblée de saints qui se détachent sur un admirable paysage (lac

[1] Crowe et Cavalcaselle, V, 530 et suiv.

de Garde). Les deux Franciscains sont à genoux. Ils se blottissent derrière le manteau de la Vierge de façon à faire intimement partie du groupe. De même,



PAOLO MORANDO CAVAZZOLA. — La Vierge et l'Enfant Jésus apparaissant dans une nuée entre saint François et saint Antoine de Padoue.

Vérone, galerie de peintures. (Cliché Alinari.)

en effet, que, dans la *Transfiguration* de Raphaël, Moïse et Élie sont dans une étroite dépendance du Christ, ainsi saint François et saint Antoine forment ici un tout indivisible avec la Vierge et l'Enfant Jésus. Saint François est de dimensions plus grandes que saint Antoine. Il est de face, tandis que l'autre est

de profil. Il lève les yeux vers le groupe divin, tandis que saint Antoine abaisse timidement le regard. Le visage de saint Antoine est empreint d'une ferveur ardente mais recueillie. Il tient d'une main le lis et place l'autre main sur son cœur.

Dans le bas du tableau, la donatrice apparaît à mi-corps, tournée de profil à gauche.

Cette composition conçue dans un esprit large, exécutée d'une main habile et mise en valeur par un relief puissant, produit un superbe effet.

Francesco Caroto (1470-1546), l'ami de Cavazzola, a placé notre saint dans une peinture représentant le *Christ aux douleurs* (Galerie de Vérone, n° 262). Dans le fond, on voit saint François, saint Antoine, saint Bernardin de Sienne et sainte Claire. Saint Antoine tient le livre et le lis.

Parmi les peintures qui décorent encore les façades de plusieurs maisons à Vérone, nous avons remarqué celle de la Via Pelliciai (n° 18). La Vierge assise à gauche, de profil, présente l'Enfant Jésus à saint Antoine qui, à genoux, le reçoit dans ses bras. L'Enfant, tout en tendant ses petits bras vers le saint, se retourne d'un air craintif du côté de sa mère [1]. En haut, dans le ciel, des anges répandent des fleurs à pleines mains. Les expressions vivantes, le coloris harmonieux, le faire large donnent à cette composition un charme particulier. Espérons qu'elle ne tardera pas à être mise à l'abri des dangers que lui fait courir actuellement son exposition en plein air [2].

Marcello Fogolino a introduit notre saint dans deux tableaux de sa première manière. L'un fait partie de la Galerie de Berlin (n° 47), l'autre de l'Académie de Venise (n° 164). Les deux peintures offrent une composition analogue. Au milieu, devant une niche, la Vierge assise sur un trône élevé tient l'Enfant Jésus sur ses genoux. A gauche, saint François précède deux autres saints. A droite, saint Antoine est suivi de saint Louis et de saint Bernardin, qui se détachent, comme les autres, sur un fond de paysage. Il lit dans un livre ouvert qu'il tient des deux mains. La main droite porte en même temps le lis. Son visage présente des traits anguleux, comme c'est, d'ailleurs, le cas pour les autres figures. On lui donnerait un âge intermédiaire entre celui de Bernardin et celui de Louis de Toulouse [3].

[1] C'est le sentiment exprimé dans la *Présentation au temple*, un des thèmes favoris de l'école de Venise.

[2] La Galerie de Vicence (n° 12) contient une peinture d'Andrea Busati (Crowe et Cavalcaselle, V, 303, note), médiocre imitateur de Jean Bellin. Saint Antoine y est représenté jeune, tourné de trois quarts à droite, tenant le lis et le livre. Le fond est composé d'un paysage.

[3] Benedetto Montagna, le fils de Bartolomeo, moins habile que son père, a figuré notre saint avec saint François sur un retable du Musée Brera (n° 197) daté de 1528. — Le catalogue de la Pina-

Macrino d'Alba, artiste piémontais de l'école de Léonard, qui travailla à la fin du xve siècle et au début du xvie, est l'auteur d'une peinture gracieuse se trouvant actuellement à la pinacothèque de Turin (n° 37). Elle représente trois saints à mi-corps. Saint Antoine est à droite, au premier plan, tourné de profil à gauche vers sainte Catherine qui, vue de face, occupe le centre de la composition au second plan. Elle regarde saint Antoine d'un air quelque peu malicieux. Au troisième plan, à gauche, sainte Madeleine, abaissant le regard, a l'expression songeuse que Léonard aimait à donner à ses personnages.

Saint Antoine tient des deux mains un livre fermé et de la main droite un lis qu'il appuie sur le bord supérieur du livre. Il est âgé, le visage ridé. C'est un portrait plein de vie, comme ceux des deux saintes qui représentent la même personne prise dans deux attitudes différentes et également gracieuses. Il est regrettable que ce petit tableau tout à fait exquis soit suspendu trop haut, et qu'on ne puisse en goûter pleinement le charme.

A Milan, le Musée Brera conserve un panneau de Marco d'Oggiono[1] sur lequel saint Antoine présente une jeune fille au groupe divin qui occupait — selon toute probabilité — le centre d'un triptyque dont ce tableau était un des volets. Saint François, placé sur un autre panneau, lui fait pendant et introduit également une femme auprès de la Vierge et de l'Enfant.

Le Musée Poldi Pezzoli possède une peinture attribuée à l'école milanaise de ce temps et évoquant saint Antoine en marche, tenant le livre et le lis et faisant pendant à saint Étienne.

Giovanni Battista Benvenuti, dit L'Ortolano[2], dont l'existence, mise en doute par Morelli[3], est aujourd'hui généralement reconnue, a représenté saint Antoine

cothèque de Vérone prétend à tort que saint Antoine est représenté protégeant des Religieuses dans le tableau n° 384. Il confond saint Antoine avec saint Dominique.

[1] *Catalogue du Musée Brera*, 1892, p. 47.

[2] A. Venturi, *Arte emiliana;* dans *l'Archivio storico dell' Arte*, 1894, p. 103.

[3] Morelli-Lermolieff, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei : Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig, 1890, p. 267 ; 274 et suiv.

Les tableaux attribués généralement à l'Ortolano (à part les deux œuvres que nous citons ici : la *Naissance du Christ* au palais Doria à Rome, la *Descente de croix* à la Galerie Borghese, *Saint Sébastien* entre deux saints à la Galerie nationale de Londres, etc.) sont d'une conception grandiose, d'une facture large qu'il est difficile de concilier avec la manière de Garofalo. Les savants qui considèrent celui-ci comme l'auteur de ces peintures, s'accordent à les placer dans la première période de son activité. Mais alors comment expliqueront-ils que Garofalo se soit départi plus tard des précieuses qualités qu'il aurait montrées dans les œuvres de sa première jeunesse et que l'on n'acquiert en général qu'à force de travail et de progrès? Après tout, ce sont bien ces qualités-là, c'est-à-dire l'aisance et la vigueur dans l'exécution, la simplification des détails au profit de l'effet d'ensemble, qui constituent la supériorité des portraits de Raphaël datant de la *période romaine* (la *Donna*

de Padoue dans deux tableaux. L'un appartient au marquis E. Visconti-Venosta à Milan[1]. Saint Antoine est à mi-corps et de face, devant un paysage. Il croise les deux mains sur sa poitrine et lève le regard vers le ciel ; la tête légèrement rejetée en arrière, il est plongé dans une vision extatique. Sa physionomie, très vivante, exprime la plus ardente dévotion en même temps qu'une félicité intime. Son visage, au teint plutôt sombre, dépourvu des traits réguliers et fins qui constituent la beauté, est ennobli par l'expression. Un front large et découvert, des pommettes saillantes, un menton épais, des yeux profonds, un nez moyen, d'aspect un peu lourd, une bouche assez prononcée, une barbe à peine indiquée : tels sont les traits essentiels de cette représentation. C'est un portrait pris sur le vif, d'une facture large et sincère, révélant à la fois les sentiments élevés du modèle et la main habile du maître. Les effets de lumière qui pendant le siècle précédent étaient répartis sur le visage entier, sont ramenés à un foyer unique qui éclaire vivement une moitié de la figure, tandis que l'autre est dans l'ombre. Ce procédé permet à l'artiste de faire ressortir l'ensemble de la physionomie et de donner de l'intensité à l'expression.

L'étroite ressemblance qui existe entre cette physionomie et celle de la *sainte Cécile* de Raphaël (1515) ne semble pas devoir être attribuée à un effet de pur hasard. Le peintre de Ferrare ne se serait-il pas rendu à Bologne, comme l'a fait d'ailleurs le Corrège, pour étudier le célèbre chef-d'œuvre que l'on y conservait ? Le charme pénétrant de cette composition aurait laissé dans son âme un souvenir ineffaçable, et lui eût, à son tour, inspiré la création d'une œuvre analogue.

Les mains sont très vivantes, bien que traitées d'une manière un peu sèche. Remarquons le pouce replié en arrière ; cette particularité est propre au maître. La draperie, d'un ton vigoureux, est rendue d'une façon sommaire. Dans le fond apparaît un charmant paysage au milieu duquel le saint est représenté en dimensions réduites, prêchant du haut d'un arbre à la multitude rassemblée autour de lui[2].

Si l'on veut se rendre compte de la différence qui existe entre les portraits du xv[e] siècle et ceux du xvi[e], il suffit de comparer cette figure avec celle du tableau de Cosimo Tura au Louvre[3].

velata, *Inghirami*, *Castiglione*) sur ceux qu'il avait exécutés auparavant à Florence (*Agnolo* et *Maddalena Doni*), ou, si l'on préfère, des *Marchands drapiers* de Rembrandt sur la *Ronde de nuit*.

[1] Voy. l'héliogravure en tête de notre ouvrage.

[2] Voy. la IV[e] partie de cet ouvrage : chap. III.

[3] Voy. p. 77.

La Galerie Chigi à Rome possède un autre tableau du maître, daté de 1528[1].

Au centre, saint Antoine l'Abbé est placé sur un socle de pierre, devant un décor monumental. A gauche, saint Antoine de Padoue, à droite, sainte Catherine se détachent sur un fond de paysage. Notre saint est debout, le corps de trois quarts tourné à droite, le visage vu de face. L'attitude, quoique cherchée et compliquée, paraît naturelle grâce à la vie dont elle est animée. La main gauche relevant l'habit et portant le lis, repose sur le bord supérieur du livre que retient la main droite. Le type du visage a des rapports avec celui que nous avons trouvé à Milan. Mais l'expression diffère ; au lieu de relever la tête et de s'abandonner à des visions extatiques, saint Antoine regarde droit devant lui. L'habit franciscain semble de soie plutôt que de bure.

Le visage inspiré de sainte Catherine, sa tête rejetée en arrière, l'intensité de son regard rappellent aussi la peinture de Milan.

Voici comment M. Venturi caractérise l'artiste : « Le dessin est plus vigoureux que celui du Garofalo, moins ample que celui de Dosso. Les contours nets et francs rappellent Lorenzo Costa et le Francia. La figure de saint Antoine de Padoue fait penser à saint Bernard (Chantilly) et celle de sainte Catherine à sainte Cécile de Raphaël (Bologne). »

Le thème de cette composition nous semble avoir été inspiré par la Peinture vénitienne, tandis que l'attitude des personnages trahit l'influence de l'école romaine (Raphaël, *École d'Athènes*).

Le rival de l'Ortolano, Benvenuto Tisi, dit Il Garofalo (1481-1559), mérite une place importante dans ce chapitre.

Un de ses tableaux de la Galerie nationale de Londres représente la sainte Vierge assise sur un trône élevé, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus. Elle est entourée de saints parmi lesquels saint Antoine apparaît à droite, derrière saint François. Il semble offrir le témoignage de son humble reconnaissance à l'Enfant Jésus qui le regarde avec une expression de tendresse. Les traits virils que l'Ortolano avait donnés au saint se transforment ici en un visage délicat, presque affecté. Cette note perce jusque dans la forme ondulée du lis qui était tout droit et rigide dans les œuvres de l'Ortolano.

Une composition analogue du Garofalo se trouve à la Galerie de Dresde (n° 137).

Dans un autre tableau du même artiste, à la Galerie Borghese (n° 208), saint Antoine est placé au milieu d'une *Sainte Famille* (la Vierge, l'Enfant, saint

[1] A. Venturi, *Tesori d'Arte inediti di Roma*. Rome, Anderson, 1896, in-fol., p. 3 (grav.).

Joseph). Il contemple la Vierge avec dévotion. Sa présence dans le cercle intime de la famille du Christ marque une nouvelle étape dans le développement de son culte.

Une peinture de la Galerie du Capitole à Rome[1] représente la Vierge et l'En-



Moretto da Brescia (Alessandro Bonvincino, dit). — La Vierge et l'Enfant entre saint Antoine de Padoue et saint Nicolas de Tolentino.

Venise, galerie Layard. (Cliché Alinari.)

fant Jésus sur une nuée entourés d'anges. Dans le bas, s'entretiennent saint François et saint Antoine. M. A. Venturi considère ce tableau comme une copie ancienne d'une peinture du Garofalo. D'autres répliques se trouvent au Musée Brera à Milan et à Reggio.

La scène se passe sur les bords d'un lac. Une ville pittoresque s'étage sur la rive opposée ; dans le lointain, des collines s'élèvent et forment un paysage varié. L'idée de cette composition est empruntée à la *Madone de Foligno* de Raphaël (1512). La taille des deux saints est inférieure à celle des figures du groupe divin. Leurs silhouettes paraissent trop allongées.

[1] A. Venturi, *La Galleria del Campidoglio*, *Arch. st. dell' Arte*, 1889, p. 446. — H. : $1^m,17$; L. : $0^m,78$.



Benvenuto Tisi, dit Il Garofalo. — La Vierge et l'Enfant Jésus.

Rome, galerie du Capitole. (Cliché Alinari.)

Une composition semblable se trouve aujourd'hui dans la sacristie du Dôme de Fabriano[1]. Elle est datée de 1541. La Madone tenant l'Enfant sur ses genoux apparaît sur une nuée, ayant à sa droite saint Antoine agenouillé, et à sa gauche saint Jean-Baptiste. Dans le fond, on aperçoit un paysage avec le château Saint-Ange et une rivière. Sur le gradin sont représentés : au milieu, la Visitation ; à gauche, le baptême du Christ ; à droite, un miracle de saint Antoine. Nous reviendrons plus tard sur cette dernière composition[2]. Saint Antoine est vu de profil, tourné vers la gauche, à genoux, les bras croisés sur la poitrine. Son visage exprime une dévotion sincère. Le style de cette peinture correspond tout à fait à la manière du Garofalo. Nous proposons donc de la classer parmi les œuvres de l'école de Ferrare. Cependant, comme elle est placée actuellement à contre-jour dans une pièce mal éclairée, nous n'avons pu l'examiner que d'une façon très sommaire.

Le *Miracle de l'enfant* peint par Girolamo da Carpi[3] à Ferrare sera étudié plus loin. Bornons-nous à remarquer ici l'aspect juvénile de saint Antoine, sa barbe naissante, son air aimable et souriant.

Notre saint a aussi été représenté par Bonvincino, dit Il Moretto da Brescia (1498-1555). Mentionnons d'abord son tableau à la Galerie Layard (Venise) : *La Vierge entre deux saints*. Ces trois figures, debout, sont à mi-corps en avant d'une draperie improvisée à la hâte et légèrement soulevée par une extrémité ; la Vierge, à peine tournée de trois quarts à droite, regarde l'Enfant Jésus qui dort étendu sur une table. A gauche, saint Nicolas de Tolentino, se détachant sur le paysage, a les yeux fixés sur la Vierge. A droite, saint Antoine de Padoue, ayant pour fond la draperie, se penche vers l'Enfant Jésus. Plongé en une prière fervente, il joint les mains entre lesquelles est placée une branche de lis. Ses traits délicats sont empreints d'une humble dévotion. Les deux saints sont des portraits d'un seul et même personnage pris dans deux attitudes différentes.

Bien que saint Antoine se trouve à la gauche du groupe, il est cependant dans un plus intime rapport avec la Madone et l'Enfant que saint Nicolas. En effet, il se détache, non sur le paysage, mais sur la draperie même qui sert de fond au groupe divin. Il est aussi plus rapproché du public, par conséquent plus grand que saint Nicolas.

C'est vers 1540 que Moretto exécuta le superbe tableau qui se trouve à Sainte-

[1] *Le Gallerie nazionali*, II, p. 223 et suiv.
[2] Voy. la IVe partie : chap. III.
[3] Voy. la IVe partie.

Marie-des Anges à Brescia [1]. Il représente notre saint entre saint Nicolas et saint Antoine l'Abbé. Cette peinture est incontestablement un des chefs-d'œuvre du maître. Dans une niche, assis sur un trône élevé, saint Antoine tient de la main



Moretto da Brescia (Alessandro Bonvincino, dit). — Saint Antoine de Padoue, saint Antoine l'Abbé et saint Nicolas de Tolentino.

Brescia, église Sainte-Marie-des-Anges. (Cliché Capitanio.)

gauche une branche de lis, qu'il élève vers le ciel d'un geste très large, et de la main droite un livre entr'ouvert. Au pied du trône, saint Antoine l'Abbé s'appuyant sur une béquille et sur le socle du siège semble considérer le spectateur avec bienveillance. A droite, saint Nicolas de Tolentino contemple le thaumaturge

[1] Crowe et Cavalcaselle, VI, 469.

avec une ardente vénération. La pose de saint Antoine rappelle celle de la Madone de Foligno de Raphaël. Il y a aussi une parenté incontestable entre



Moretto da Brescia (Alessandro Bonvincino, dit). — Saint Bonaventure et saint Antoine de Padoue.
Musée du Louvre. (Cliché Lévy et ses fils.)

l'attitude des deux saints, qui gravissent les marches du trône, et celle de sainte Catherine dans le tableau de l'Ortolano à Rome.

Il est possible que les deux volets de Bonvincino, que l'on peut voir au Louvre (nos 1175 et 1176), proviennent de Brescia. L'un représente saint Ber-

nardin de Sienne et saint Louis de Toulouse; l'autre, saint Bonaventure et saint Antoine qui se promènent au milieu d'un paysage. Ils semblent s'arrêter : saint Bonaventure a les yeux tournés vers le spectateur, tandis que saint Antoine continue à lire dans un livre. Son expression religieuse porte l'empreinte d'une douce sérénité. Les physionomies calmes, les attitudes tranquilles, les draperies harmonieuses et simples prêtent à cette composition un charme particulier. La vigueur des grandes lignes du dessin rivalise avec les teintes fondues pour donner à l'ensemble cette unité d'aspect que les peintres succédant à Raphaël cherchent à réaliser dans leurs œuvres. Les figures, d'une large envergure, tendant à déborder le cadre attirent et reposent le regard.

Le coloris, d'une pâleur argentée, est de la dernière manière de Bonvincino.

Girolamo Romanino (1485-1566) modifie entièrement le type de saint Antoine. Il l'a représenté sur le retable de San-Francesco à Brescia. Sous une voûte combinée avec l'encadrement de bois de façon à former un tout homogène, la Vierge, assise sur un trône, porte l'Enfant Jésus sur ses genoux. Près d'elle se tiennent debout saint François et saint Antoine de Padoue. Dans le bas sont agenouillés quatre autres saints. L'Enfant se tourne vers saint Antoine de Padoue qui le regarde avec une profonde reconnaissance, la main droite sur le cœur, la main gauche tenant le lis. Le thaumaturge, portant une barbe épaisse, produit l'effet d'une puissante apparition. L'attitude de la Vierge, la position de l'Enfant sur ses genoux rappelle vaguement la Madone de Mantegna dans la galerie Trivulzio à Milan (1497).

Si nous n'avons ici qu'une ressemblance vague avec un tableau de Mantegna, il en est tout autrement pour la Madone du Corrège à Dresde. Là en effet, le groupe de la Vierge et de l'Enfant est directement emprunté à la *Vierge de la Victoire* de Mantegna (1495-6) du Louvre, avec la seule différence que le Corrège fait asseoir l'Enfant, tandis que, dans la composition de Mantegna, il est debout. Il est plus que probable que le Corrège, qui avait passé sa jeunesse à Parme, avait eu l'occasion d'admirer et de graver dans sa mémoire la célèbre composition du maître padouan. L'analogie qui existe entre cette œuvre et le tableau de Dresde en est une preuve évidente.

Sur un trône élevé la Vierge est assise, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux En bas, à gauche, saint François, au premier plan, reçoit la bénédiction de la Mère du Christ. Derrière lui, au second plan, saint Antoine de Padoue est appuyé contre une colonne. De l'autre côté, saint Jean-Baptiste et sainte Catherine leur

font pendant. Ce groupe est placé sous une voûte dont on ne voit que les puissants supports. Dans le fond apparaît un paysage baigné de lumière. Le jeu des physionomies est conçu dans le même esprit que dans le tableau de l'Ortolano à Rome et dans celui de Moretto au Louvre; seulement le Corrège en a renforcé l'expression. Dans les deux peintures que nous venons de citer, un personnage regarde le spectateur, tandis que l'autre appartient tout entier aux sentiments de dévotion qui l'anime. Le Corrège observe le même contraste, mais il le soutient par quatre personnages au lieu de deux. De plus, il répartit les rôles de façon à former un ensemble varié. Enfin, il établit l'équivalence la plus harmonieuse entre les deux groupes par une distribution savante des figures dans l'espace et dans la lumière.

Saint François et sainte Catherine s'abandonnent entièrement aux sentiments d'une dévotion extatique. Ils élèvent leurs regards vers la Vierge. Saint Jean-Baptiste et saint Antoine représentent l'élément terrestre dans le tableau. Ils se tournent vers le spectateur et lui parlent. Afin de donner un contrepoids à la figure de saint François vers lequel se penche la Vierge, l'artiste a placé saint Jean-Baptiste tout à fait au premier plan. Par contre, saint Antoine s'efface dans l'ombre. La tête recouverte du capuce, il tient d'une main le lis et de l'autre le livre.

Francesco Raibolini, dit Il Francia, a représenté saint Antoine plusieurs fois. Les œuvres que nous mentionnons ici appartiennent vraisemblablement à la dernière période de son activité († 1517).

A Milan, le musée Poldi Pezzoli (nº 14) conserve une charmante petite peinture à la détrempe sur bois. Devant un paysage, au fond duquel se dessine une ville fortifiée, saint Antoine est de face, la tête tournée de trois quarts à droite. Il s'avance d'un pas agile, tenant d'une main un livre fermé appuyé contre son cœur et de l'autre, qu'il place sur le bord supérieur du livre comme pour l'ouvrir, une tige de lis à trois fleurs; c'est un jeune homme au regard profond, d'apparence aimable.

Les retouches qu'a subies ce tableau en font paraître actuellement les tons moins légers qu'ils ne devaient l'être à l'origine.

Dans l'église de San-Petronio à Bologne, la chapelle Saint-Antoine de Padoue possède de magnifiques verrières dont les dessins passent pour avoir été fournis par Michel-Ange. Au sommet de la grande baie, se trouve un petit vitrail en forme de disque représentant le saint titulaire de la chapelle. Ce vitrail est d'un style bien différent des autres, et nous rappelle la manière du Francia. Le saint est entouré d'une guirlande de fruits alternant avec de

petites têtes d'anges. Vêtu de l'habit franciscain gris clair, il s'avance en lisant dans un livre ouvert qu'il tient entre les deux mains, tout en portant le lis dont la tige repose sur son bras. Dans le fond, un paysage verdoyant apparaît sous



Francesco Raibolini (dit Il Francia). — Saint Antoine de Padoue.

Milan, musée Poldi Pezzoli. (Cliché Montabone.

un ciel d'azur. Cette représentation a beaucoup de rapport avec celle du musée Poldi Pezzoli[1].

[1] Crowe et Cavalcaselle confondent saint Antoine de Padoue avec saint Antoine l'Abbé, à propos du retable de S. Martino à Bologne (Crowe et Cavalcaselle, V, p. 603, note).

Une autre peinture du Francia se trouve au Musée de Vérone. C'est une *Vierge au chardonneret, entourée de saints*. Les figures sont à mi-corps dans un



FRANCESCO RAIBOLINI (dit Il Francia). — La Vierge, l'Enfant Jésus et des saints.

Vérone, Musée. (Cliché Alinari.)

paysage. Derrière un parapet, la Vierge est assise tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux. A gauche, saint Antoine l'Abbé, à droite saint Antoine de Padoue regardent le spectateur. Leurs expressions ne traduisent aucun sentiment à l'égard

de la Vierge et de l'Enfant Jésus. Ce sont de simples portraits. Saint Antoine, le visage amaigri, semble serrer les lèvres; son regard fixe lui donne moins de charme que dans le tableau de Milan ; il a ici exactement le même type que celui que Bissolo adopte dans sa peinture de l'Académie de Venise. Les deux artistes avaient-ils le même modèle à leur disposition ? Ou bien Bissolo a-t-il emprunté son type au Francia ?



Jacopo Raibolini. — La Vierge, l'Enfant Jesus et des saints.

Rome. Palais Corsini. (Cliché de l'auteur.)

Passavant signale une gravure en ces termes : « *La Vierge avec l'Enfant Jésus et deux saints.* Elle est assise sur un gradin élevé, la tête à droite, et tient des deux mains sur ses genoux l'Enfant Jésus tourné vers la gauche. Du même côté, saint François, à genoux, pose les mains croisées sur la poitrine. A droite, saint Antoine de Padoue, également agenouillé, tient une tige de lis. Dans le paysage montueux on aperçoit deux petites villes sur les bords d'un lac, avec deux vaisseaux. Pièce non signée. L'exécution à tailles fines, serrées, mais un peu irrégulières, ne ressemble point aux gravures précédentes et suivantes, mais la composition appartient indubitablement au Francia; à Berlin[1]. » M. Paul Kristeller a bien voulu nous faire voir un état de cette gravure au musée du palais Corsini à Rome. Une autre épreuve est à Chantilly. Nous sommes heureux de pouvoir indiquer ici la peinture qui a inspiré cette composition. Elle se trouve à Florence (Académie des Beaux-Arts, n° 64), suspendue au-dessus de la porte qui donne dans la salle du *Printemps* de Botticelli. Les deux œuvres ne varient pas sensiblement quant à leur composition; mais la peinture est bien supérieure, comme exécution, à la gravure. Tout d'abord celle-ci ne reproduit ni les bas-reliefs dont le peintre a décoré le socle du trône, ni le vase d'œillets qu'il a

[1] J.-D. Passavant, *le Peintre graveur*. Leipzig, 1864, vol. V, p. 201.

placé au pied. Remarquons ensuite quelle animation et quel sentiment l'artiste a prêtés, dans le tableau, aux attitudes et aux expressions de ses personnages. Saint Antoine, jeune, mais plus viril que saint François, a déposé son livre sur le socle du trône ; il ne tient plus que le lis dans la main gauche et élève ses regards vers la Vierge en portant la main sur son cœur tandis que saint François considère l'Enfant. Le graveur n'a pas tenu compte de ces nuances de sentiments. Enfin, si les deux arbres qui encadrent le paysage de la peinture lui donnent une apparence un peu trop symétrique, ce défaut est amplement racheté par l'atmosphère pure dans laquelle est noyé l'ensemble. Au contraire, et bien que les deux arbres aient disparu sur la gravure, le paysage y est traité d'une façon si sèche qu'il perd singulièrement à être rapproché du modèle.



Jacopo Raibolini. — La Vierge, l'Enfant Jesus et des saints.

Florence, Académie des Beaux-Arts. (Cliché de l'auteur.)

L'auteur du catalogue de l'Académie attribue cette œuvre à Jacopo Raibolini, fils de Francesco[1]. Tout en nous déclarant d'accord avec lui en ce qui concerne l'exécution du tableau, nous revendiquons l'idée de la composition pour le maître Francesco lui-même. Sa manière se manifeste dans l'ensemble comme dans les détails (attitude de la Vierge, type et geste de l'Enfant, conformation des mains, les draperies, le paysage avec ses deux arbres symétriques, l'expression des visages et le sentiment qui domine le tout)[2].

M. Giuseppe Cavalieri, à Ferrare, possède un tableau dans lequel saint Antoine est représenté à mi-corps, tenant le lis et le livre. Son expression traduit la dévotion intense du visionnaire et de l'ascète.

Sur un parapet, on voit, à droite, un moineau au-dessous duquel se déroule l'inscription suivante :

BONĪA MDXXX AETATIS SVAE A. XXXX

[1] Catalogue, *ouv. cité*, p. 40. — H. : $1^m,50$; l. : $1^m,44$.

[2] C'est à tort qu'on prend pour saint Antoine le jeune moine franciscain de Marco Meloni (1504-1537), à la Galerie Borghese (n° 57). D'abord il porte une croix et non un lis. Ensuite les stigmates imprimés sur les mains désignent clairement saint François.

La présence du moineau rend possible l'attribution de ce tableau à Bartolomeo Passeroti (Barthélemy Des Moineaux). Dans ce cas, l'indication de l'âge (40 ans) ne se rapporterait pas au peintre, mais au portrait. Passeroti, mort seulement en 1592, aurait donc exécuté ce tableau au commencement de sa carrière.

Luca Longhi, peintre de Ravenne (1507-1580), est l'auteur d'un portrait de saint Antoine qui se trouve au musée Poldi Pezzoli à Milan[1]. Le saint incline légèrement la tête à gauche et fixe le spectateur d'un regard doux et sérieux. Il place une branche de lis sur le bord supérieur d'un livre fermé qu'il tient perpendiculairement de la main gauche. L'artiste a voulu représenter ainsi le symbole du lis, emblème de pureté, émanant directement de la parole de Dieu.

Le fond est partagé en deux moitiés, dont l'une est formée par une draperie et l'autre par un paysage.

Le monument Ceretali à Bologne (San-Petronio) appartient, lui, au style baroque. Au-dessus du sarcophage, trois niches renferment chacune une statue : au milieu, la Vierge, tenant l'Enfant Jésus dans ses bras ; à gauche, un saint portant la barbe; à droite, saint Antoine de Padoue. Les trois figures semblent s'avancer d'un pas précipité. Cette allure mouvementée, plausible en peinture, s'accorde mal avec la destination naturelle de la statuaire en ronde-bosse, surtout lorsque les figures sont placées dans des niches. Le thaumaturge tient sous le bras gauche un livre qu'il désigne de la main droite, en tournant vivement sa tête vers la Vierge. Son visage grimaçant contraste avec celui de la Madone qui semble moulée sur le type d'une *Junon*.

Saint Antoine est représenté parmi les figures de la *Descente de Croix* de Begarelli à Modène (San-Francesco). Placé derrière saint François, il donne l'impression d'un caractère énergique. De la main droite il tient un livre, tout en relevant l'habit au-dessus du genou. De l'autre main, il fait un geste d'étonnement, comme s'il était surpris par une apparition inattendue.

Une autre statue du saint, d'aspect plus vigoureux encore, se trouve dans l'église Saint-Pierre de Modène. Elle provient également de la main de Begarelli. Saint Antoine, portant la barbe, fait partie d'une série de puissantes figures alignées des deux côtés de la nef. Il est représenté en marche, faisant face à saint

[1] Catalogue, *ouv. cité*, p. 31.

François, tenant d'une main le livre et relevant l'habit de l'autre. (Ici, l'allure, moins vive qu'à Bologne, est parfaitement justifiée[1].)



Luca Longhi. — Saint Antoine de Padoue.
Milan, musée Poldi Pezzoli. (Cliché Marcozzi.)

Avant de passer à l'Italie centrale, nous indiquerons brièvement les miniatures et les gravures du Nord qui nous ont paru dignes d'intérêt.

Mentionnons ici, en premier lieu, le bel antiphonaire de la bibliothèque

[1] Nous reviendrons plus tard sur le petit bas-relief de Sainte-Marie des Grâces à Modène consacré à la représentation du *Miracle de la jambe.* — Voy. la IV[e] partie, ch. III.

nationale de Milan (Arm. I, 19)[1]. En tête des lignes consacrées à saint Antoine, une délicate miniature, remplissant la lettre D, nous montre le saint sous les traits d'un jeune homme portant une légère barbe. Il est de face, tenant de la



LUCA SIGNORELLI. — Divers saints.

Berlin, galerie de tableaux (Cliché Hanfstaengl.)

main droite une croix et de l'autre main le livre chargé du lis. La présence insolite d'une croix ferait penser à saint François, si l'inscription (*Sancti Antonii ora pro nobis*) ne désignait expressément saint Antoine.

[1] Catalogue, *ouv. cité*, p. 120. — Antiphonaire des fêtes depuis celle de saint André à celle de saint Clément. H. : 0m,58 ; L. : 0m,42. — Dimensions de la miniature : H. : 0m,077 ; L. : 0m,077.

En général, les miniaturistes de cette époque ne semblent pas avoir eu de notre saint une notion bien précise. Ainsi, dans un missel enluminé de la bibliothèque d'Este [1], à Modène, nous nous attendions à trouver la figure du saint de Padoue en tête de la prière qui lui est consacrée. Quelle ne fut pas notre surprise en constatant la présence de saint Antoine *l'Abbé* à la place qui revenait de droit à saint Antoine de Padoue !

Nous décrirons plus bas la célèbre miniature du Bréviaire Grimani [2] : *Le miracle de la mule.* Bien que les enluminures de ce bréviaire proviennent d'un peintre des Pays-Bas appartenant à l'école ganto-brugeoise, il doit en être question ici en raison de l'influence que ces illustrations ont exercée sur l'art italien. Le type de saint Antoine n'y diffère pas d'ailleurs de celui qui prédomine à Venise.

Réservons de même l'étude d'une gravure de Berlin (Passavant, t. V, p. 187, n° 946) pour la partie consacrée à l'art moderne [3].

Saint Antoine se trouve aussi sur une gravure de la Bibliothèque nationale à Paris [4], que Passavant date du commencement du XVI[e] siècle. « Saint Antoine de Padoue sort d'un portique cintré et contemple l'Enfant Jésus assis sur un livre qu'il porte du bras droit, tandis que de la main gauche il tient une tige de lis. En haut, au-dessus de la corniche, un ange porte une tablette avec l'inscription : *Antonius de Padua.* » L'allure est très vive. Le motif de l'Enfant Jésus assis sur un livre semble assigner à cette gravure une date assez rapprochée de la seconde moitié du XVI[e] siècle.

ITALIE CENTRALE

Un maître dont l'œuvre empreinte d'un cachet personnel très accentué unit les caractères de l'école florentine à ceux de la peinture ombrienne, Luca Signorelli [5] (1441-1523), a représenté plusieurs fois saint Antoine. Parmi ses œuvres nous citerons d'abord les deux volets d'un triptyque de la Galerie

[1] Bibliothèque d'Este, manuscrit V, D 11. Dimensions de la miniature 35 mm × 37 mm.

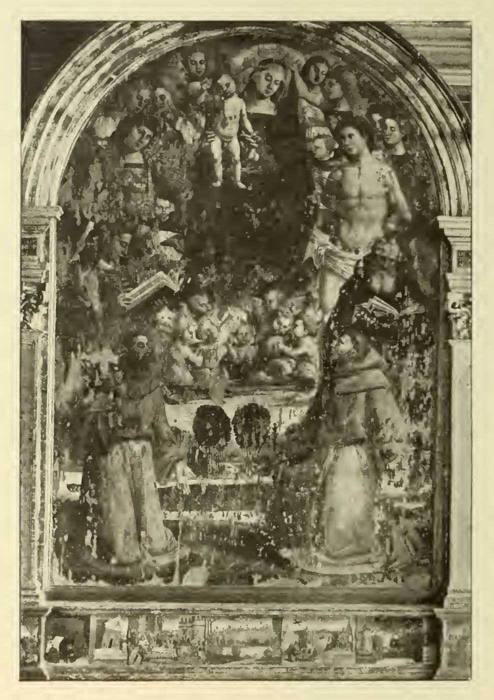
[2] Grav. Plon. 417. — P. Durieu, *Alexandre Bening et les peintres brugeois du Bréviaire Grimani*, *Gaz. des Beaux-Arts*, 3[e] période, t. V, p. 353 et suiv.; t. VI, p. 55 et suiv. — Voy. la IV[e] partie.

[3] Voyez la V[e] partie.

[4] Bibliothèque nationale, *Estampes*, Grav. anonymes : Italiens. E a 19 b. rés. H. : 0[m],222 ; l. : 0[m],164. — Passavant, V, p. 187.

[5] Monographie de Rob. Vischer. Leipzig, 1879.

de Berlin [1]. Notre saint est sur celui de droite, à genoux, les mains jointes, le regard dirigé en haut. Ses traits expriment une dévotion intense. Il fait pendant



Luca Signorelli. — La Vierge, l'Enfant Jésus et des saints.

Pérouse, galerie de peintures. (Cliché de l'auteur.)

à saint Jérôme qui est sur le volet opposé, lui aussi à genoux. Derrière saint Antoine, se tiennent debout les figures puissantes et majestueuses de saint Augustin et de sainte Catherine. La disproportion évidente qui existe entre saint

[1] Galerie de Berlin, n° 246. — Crowe et Cavalcaselle, IV, 17.

Antoine et les deux autres personnages ne nuit pas au bel effet de l'ensemble.

Ces volets ont été peints en 1498 pour la chapelle Bicchi à Sant-Agostino de Sienne. Saint Antoine s'y trouve grâce au prénom du propriétaire de la chapelle, Antonio Bicchi.

Signorelli n'a pas oublié non plus saint Antoine parmi les docteurs de l'Église qu'il a représentés sur la voûte de la cathédrale d'Orvieto. Il est placé dans le fond, à peine visible, sans aucun attribut.

La pinacothèque de Pérouse possède un grand retable (n° 27) que Luca a peint pour l'église Saint-Antoine de Padoue à Pacciano, petite ville fortifiée sur les hauteurs à l'ouest du lac de Trasimène, dans un site admirable. Aujourd'hui, le couvent et l'église de Saint-Antoine subsistent seuls ainsi qu'une vieille tour, pittoresque vestige de l'ancienne cité[1].

Ce retable a été retrouvé par R.-B. Scotti en 1854. Il fut transporté depuis dans la Galerie de Pérouse[2].

Dans un cadre cintré, la Vierge et l'Enfant Jésus entourés d'une nuée d'anges apparaissent à divers saints. Saint François et saint Antoine sont à la base du tableau, à genoux, devant un paysage gracieux. Sur le gradin, on aperçoit une vue de l'ancienne ville de Pacciano, au milieu des scènes qui ont trait à la vie des saints représentés dans le tableau[3].

Saint Antoine, en extase devant l'apparition, offre un cœur à la sainte Vierge.

Bien que très détériorée, cette peinture magistrale s'impose aux regards. L'ampleur et la hardiesse de la composition, la vigueur du dessin lui assignent une place importante dans l'œuvre du maître de Cortone.

Sur les pilastres on lit l'inscription :

MD	X
LVCAS DE	DE COR
SIGNIOR	TONA PI
ELLIS	NGEBAT

Un tableau analogue, d'une exécution plus sobre, est conservé à la pinacothèque de Città di Castello[4]. Il représente la Madone entre sainte Cécile et

[1] Les habitants ont fondé un village à quelques lieues au-dessous de l'ancienne ville.

[2] Les dimensions indiquées par M. Vischer ne correspondent pas à celles que nous avons prises sur place. La hauteur, y compris l'encadrement, en est de 3m,50, la largeur, de 2m,68; la hauteur de la prédelle est 24, sa largeur de 42 centimètres.

[3] Voyez la IV[e] partie.

[4] H. : 3m,05; L. : 2 m.

sainte Claire apparaissant à deux autres saintes. La Vierge est implorée par deux évêques derrière lesquels apparaissent, tout à fait dans les angles supérieurs du tableau, saint François à gauche, montrant les stigmates, et saint Antoine à droite, tenant le cœur. Comparé à la figure de la grande composition de Pérouse, le saint apparaît plus jeune et sous des traits plus délicats.

Une autre peinture de l'école de Luca Signorelli, au baptistère du Dôme à Cortone, nous montre la Vierge et l'Enfant entre saint François et saint Louis d'une part, saint Antoine et saint Bonaventure de l'autre. Les types et les attributs diffèrent peu de ceux que nous venons de décrire. Cependant l'expression de saint Antoine est plus énergique qu'à Città di Castello.

L'église Saint-François à Cortone contient dans le chœur un tableau de Luca analogue au précédent. Au milieu, la Vierge, tenant l'Enfant sur ses genoux, est assise entre saint Michel et saint Antoine, saint Augustin et saint Bernardin. Dans le fond, un paysage. Saint Antoine présente un cœur à la Vierge; son aspect juvénile est empreint de virilité.

Mais quittons Signorelli pour arriver, sans plus tarder, aux œuvres de l'école florentine proprement dite.

Bugiardini a donné à saint Antoine un rôle prépondérant dans les *Fiançailles de sainte Catherine*, aujourd'hui à la pinacothèque de Bologne. A l'intérieur d'un édifice, une niche élevée au-dessus d'un escalier à quatre degrés renferme l'image de la Vierge. L'Enfant Jésus, debout sur le degré inférieur, s'incline vers sainte Catherine et lui remet l'anneau des fiançailles. Tout en posant la main sur l'épaule de son fils, la sainte Vierge se tourne vers saint Antoine. Celui-ci vu de dos, en profil perdu, présente la flamme à la Madone qu'il considère avec une dévotion sincère excluant toute sentimentalité. Son visage est énergique, son allure décidée. Le peintre a visiblement voulu opposer deux à deux les figures de notre saint et de la Vierge, et celles de l'Enfant Jésus et de sainte Catherine.

Andrea del Sarto (Musée de Berlin, n° 246) a exécuté en 1528 une composition qui a des traits communs avec celle de Bugiardini. Dans une niche semblable à celle du tableau précédent, la Vierge, tenant l'Enfant Jésus dans ses bras, est assise sur un nuage au-dessous duquel apparaissent des têtes d'anges. Elle est entourée de six saints disposés en cercle autour d'elle. Dans le bas, au premier plan, deux autres personnages sont représentés à mi-corps. L'un vu de dos, en profil perdu, regarde la Vierge ; l'autre (sainte Julie) se tourne vers le public.

Les saints qui entourent la Vierge sont groupés de la façon suivante : sur le

devant, saint Jérôme et sainte Catherine sont agenouillés. Saint Jérôme élève son regard vers le groupe divin, sainte Catherine baisse la tête. Derrière eux



ANDREA DEL SARTO. — La Vierge, l'Enfant Jesus et des saints.

Berlin, galerie de tableaux. (Cliché Hanfstaengl.)

saint Benoît, à gauche, debout, vu de profil, contemple la Vierge ; à droite, saint Antoine, vu de dos, la tête tournée vers le spectateur, se met à genoux ; il tient de la main une flamme. Dans le fond apparaissent les têtes de deux autres saints. Celle de droite a une ressemblance frappante avec le visage

de saint Marc sur le fameux panneau de Dürer (aujourd'hui à la pinacothèque de Munich), exécuté deux ans avant ce tableau. Abstraction faite des deux saints du fond, tous les visages placés à gauche sont dans l'ombre et dirigés vers le groupe divin. Ceux de droite sont tournés vers le public. Saint Antoine jeune, aux cheveux noirs, regarde le spectateur. Il chante les louanges de la Mère du Christ.

Nous nous trouvons ici en face d'une des compositions les plus grandioses du genre.

La sacristie de S. Nicolò di là d'Arno, à Florence, contient aussi une figure de saint Antoine tenant le livre dans une main et la flamme dans l'autre. Elle est d'une rare puissance ; mais son emplacement défavorable la soustrait à tout examen sérieux.

Pontormo, le disciple d'Andrea del Sarto, est l'auteur de la fresque qui se trouve dans la lunette au-dessus de la porte conduisant de l'église de Santa-Croce à la sacristie.

Les figures sont à mi-corps. La Vierge, debout, au centre, tient l'Enfant Jésus qui est debout aussi sur une plinthe. A droite, saint Antoine, faisant pendant à saint Bonaventure, tient d'une main le livre et de l'autre la flamme. Tandis que saint Bonaventure considère l'Enfant Jésus, saint Antoine, dont le jeune visage frappe par la régularité de ses traits, abaisse vers le public un regard plein d'affabilité [1].

A Sainte-Marie d'Aracœli à Rome, Bernardo Pinturicchio a décoré la chapelle des Buffalini d'une grande fresque consacrée à la glorification de saint Bernardin de Sienne [2].

Le Christ entouré d'une Gloire et d'une nuée d'anges apparaît à saint Bernardin qui se détache sur un paysage où l'on aperçoit à droite la ville de Sienne (Casimiro, *loco. cit.*). Le saint dont une main tient un livre ouvert et dont l'autre s'élève vers le ciel, a saint Louis de Toulouse à sa gauche, et, à sa droite, saint Antoine de Padoue.

[1] Au Musée d'Arezzo, nous avons vu dans la salle II (n° 4), un triptyque. — H. : 1 m.; l. 1m.10. L'auteur du catalogue le date de la fin du XVe ou du commencement du XVIe siècle. Antoine est sur le volet de gauche. Il tient le livre et la flamme. Son visage maigre porte les traces d'une vie ascétique.

[2] Phot. Alinari 7195. — Voy., à propros de cette chapelle : Casimiro Romano, *Memorie istoriche della chiesa e convento di Santa Maria in Aracœli di Roma*, Rome, Barnabé, 1736, p. 36. — A propos du renouvellement que saint Bernardin fit subir au culte de saint Antoine, voy. Paul Thureau-Dangin, *Saint Bernadin de Sienne*, Paris, Plon, 1896, p. 302. — La date de cette peinture ne peut être précisée; elle doit avoir été exécutée vers 1500.

Saint Antoine est debout, de trois quarts, tourné à gauche; ses cheveux sont blonds; il tient dans la main gauche une grande flamme dorée et dans la droite un livre fermé sur lequel repose un cœur[1]. C'est la seule représentation du saint dans laquelle nous ayons trouvé la flamme et le cœur réunis. Ordinairement un de ces attributs exclut l'autre. Tandis que saint Antoine personnifie ici l'adoration mystique et passionnée du Sauveur, le visage plus calme de saint Louis, absorbé dans sa lecture, semble exprimer par opposition l'adoration paisible et recueillie.

Les traits de saint Antoine ont plus de naturel que ceux de saint Bernardin. L'artiste, n'ayant qu'à reproduire un type vague de jeune homme, a pu se contenter pour saint Antoine de la copie plus ou moins fidèle d'un modèle vivant. Pour saint Bernardin, au contraire, il fallait reconstituer le visage caractéristique et bien connu de tous.

A Santa-Maria del Popolo (3[e] chapelle à droite), un retable de Pinturicchio représente la Vierge sur un trône avec l'Enfant Jésus, entourée de saint François et de saint Jérôme. Dans le fond, apparaissent les têtes de deux saints franciscains dont l'un pourrait être saint Antoine; aucune ressemblance, à part la jeunesse du visage, entre cette figure et celle d'Aracœli.

Saint Antoine a pris place aussi dans le *Couronnement de la Vierge* de Pinturicchio à la pinacothèque du Vatican[2]. Il est agenouillé à droite, de profil, et a les cheveux noirs. Par rapport à la figure d'Aracœli, il apparaît plus âgé et plus posé; le visage replet semble être un portrait; ses mains étant cachées par d'autres personnages, on n'aperçoit pas d'attributs.

Dans la collection du marquis Emilio Visconti-Venosta à Milan, se trouve un crucifix peint provenant sans doute de l'école ombrienne du commencement du XVI[e] siècle. Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff) l'attribuait à Pinturicchio.

Dans le bas, au-dessous du Christ, saint Antoine de Padoue tient un lis dans la main droite et un livre dans la main gauche.

C'est en 1501 que furent achevées les stalles de l'église supérieure de Saint-François à Assise; elles avaient été commandées par le Père général Sansoni.

[1] *La voix de saint Antoine*, 1894, commet une méprise en confondant avec un pain le cœur qui est d'ailleurs représenté d'une façon absolument distincte. Cette erreur est d'une certaine importance vu le rôle que joue actuellement le pain de saint Antoine, institution très moderne et complètement ignorée au XVI[e] siècle.

[2] Ce tableau date de 1500 environ

Voici l'inscription qui porte la date ainsi que le nom de l'auteur : Dominique de Sanseverino.

M. F. SÃSÕ. GENERALIS FIERI CVRAVIT
DÑICVS DE SCÕ SEVERINO. ME. FECIT. MCCCCCI

Saint Antoine est représenté à mi-corps[1] sur la première stalle à droite, faisant pendant à saint François. Il est de trois quarts, tourné à gauche, tenant entre les mains un livre dans lequel il lit. Son visage respire la douceur et l'intelligence. On remarquera ici l'absence du lis, attribut qui a été donné à saint Antoine sur le lutrin. Cette dernière représentation est d'une époque postérieure à celle des stalles et d'un style beaucoup moins pur.

Parmi les peintures de Pietro Vannucci, dit le Pérugin (1446-1524), où notre saint a trouvé place, nous noterons d'abord celle de la Galerie de Pérouse[2]; elle représente saint Jean-Baptiste entre saint Jérôme et saint François, saint Michel et saint Antoine. Celui-ci est à droite, debout, de face, et tient entre les mains un livre et un candélabre sur lequel brille une flamme. Il a les cheveux blonds, les traits fins, la bouche petite, les lèvres contractées.

C'est un type identique que nous retrouvons à la bibliothèque municipale de Bettona. Cette toile représente le condottiere Boto da Maraglia à genoux devant le saint[3].

Voici à quelle occasion le Pérugin exécuta cette œuvre. En 1512, lors des guerres de Louis XII contre la « Sainte Ligue », le général Boto da Maraglia, qui était à la tête des troupes des Baglioni, tomba aux mains du vainqueur de Ravenne, Gaston de Foix. Aussitôt délivré, il commanda au Pérugin une toile en l'honneur de son saint protecteur.

Boto s'agenouille la tête nue et les yeux levés vers saint Antoine qui, debout devant une balustrade et de face, porte d'une main le livre et de l'autre la flamme. Le saint est de grandeur naturelle tandis que Boto est représenté dans de très petites dimensions. Cette peinture frappe par sa vive allure. L'inscription suivante se déroule à la base :

BOTO DE MARAGLIA[4] DA PEROGA. QVANDOFO PREGIONE DE FRANCIOSE CHE FO ADDI XI DE FEBRAIO MDXII PETRVS PINXIT DE CASTRO PLEBIS

[1] H. : 0m,80 ; l. : 0m,37.
[2] Crowe et Cavalcaselle, IV, 257, provient de S. Francesco dei Minori Conventuali à Pérouse.
[3] Crowe et Cavalcaselle, IV, 247.
[4] Et non pas *Mariglia* comme l'écrivent Crowe et Cavalcaselle, *Ibid.*

Une composition analogue, mais d'où le donateur est absent, décore la chapelle Médicis à Santa-Croce de Florence. Au lieu d'abaisser le regard, le saint l'élève vers le ciel. Les traits sont moins fin, et l'expression où se retrouve exagérée la manière du Pérugin pourrait faire croire à l'œuvre d'un imitateur. Néanmoins,



Pietro Vannucci, dit le Pérugin. — Saint Antoine de Padoue.

Florence, église de Santa-Croce. (Cliché de l'auteur.)

le type, l'attitude, les attributs et le cadre de la composition rappellent d'une façon saisissante l'image de Bettona.

Suivant Crowe et Cavalcaselle (IV, 242) et M. Schmarsow[1], un saint Antoine de Padoue dû au Pérugin se trouverait à la Galerie de tableaux d'Altenbourg; mais, grâce à l'esquisse qu'a bien voulu nous adresser le Conservateur du

[1] *Maîtres italiens à la Galerie d'Altenbourg*, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1897, 1er septembre, p. 94.

musée, M. B. Richter, nous pouvons affirmer que le saint en question n'est pas un Franciscain, mais bien plutôt un Dominicain. Il s'agit donc probablement de saint Dominique.

La Galerie de Dulwich à Londres (n° 306) possède un panneau représentant saint Antoine et attribué à Raphaël.

D'après l'opinion de Crowe et Cavalcaselle, nous serions ici en présence d'un des volets du grand triptyque que Raphaël peignit en 1505 pour les nonnes de saint Antoine à Pérouse[1].

Saint Antoine marche, tenant d'une main un lis et de l'autre un livre fermé. Il retourne la tête vivement à gauche, en fixant les yeux sur un objet invisible dans le tableau. Sa tonsure est dissimulée et les cheveux courts sont traités d'une façon toute moderne. Cependant la mèche qui avance sur le front se trouve dans des œuvres de Raphaël (voy. le Franciscain dans le tableau de Berlin : *La Madone entre deux saints*). Malgré les retouches qu'a subies cette figure, on y reconnaît encore la manière de Raphaël. L'attitude, la façon de porter le livre, les pieds carrément posés sur le sol rappellent d'autres œuvres de la période « ombrienne » du maître. La draperie correspond à celle que nous voyons sur le dessin de Raphaël aux Offices : saint François lisant dans un livre[2]. L'expression et l'inclinaison du visage présentent une analogie frappante avec la sainte Madeleine de Timoteo Viti à Bologne.

L'église San-Francesco à Matelica contient un beau retable d'Eusebio di San-Giorgio de Pérouse daté de 1512[3]. Le tableau principal repose sur un gradin représentant trois scènes de la vie de saint Antoine[4].

Devant un paysage ressemblant à ceux du Pérugin, la Vierge est assise sur un trône élevé, lisant dans un livre et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus qui suit la lecture. A côté du trône se trouvent saint Jean l'Évangéliste et saint Jacques debout. Sur le devant, saint Antoine, à gauche, et saint Nicolas, à droite, sont à genoux et adorent le groupe divin. Devant saint Antoine, on voit un livre ouvert sur lequel se déroule le *Si quæris miracula* (jusqu'au mot *ægri sur-*

[1] Voy. Crowe et Cavalcaselle, *Raphaël*, éd. italienne, Florence, 1884-91, I, p. 218 et suiv. — E. Müntz, *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, Paris, 1886, p. 230-235 (grav.). — Bibliographie détaillée de Raphaël : E. Müntz, *Les historiens et les critiques de Raphaël*, Paris, 1883. — *Vasari* (Sansoni), IV, p. 324. — *Lettere pittoriche perugine al Sign. Bald. Orsini*, Pérouse, 1788, p. 125. L'auteur donne des détails circonstanciés sur le retable en question. Voir aussi : *Diario Perugino ecclesiastico e civile per l'anno bisestile*, 1772, p. 65. La partie centrale du retable est actuellement au musée du *South Kensington*.

[2] W. Koopmann, *Raffaëlstudien*, Marburg, 1895, pl. XX.

[3] H. : 3m,10 ; l. : 2 m.

[4] Voy. la IVe partie.



Giovanni di Pietro, dit Lo Spagna. — La Vierge et des saints.

Trevi, San-Martino. (Cliché Alinari.)

gunt sani)[1]. Un petit ange au pied du trône désigne le livre de sa baguette d'or. La prééminence d'Antoine sur les autres saints est ainsi exprimée d'une façon gracieuse. Le visage du saint est empreint d'une grande énergie. C'est une figure très vivante.

Comme l'a déjà remarqué Cavalcaselle, Eusebio imite ici Raphaël. Le groupe de la Vierge et de l'Enfant n'est qu'une réédition, dans le sens inverse, de la Vierge dite « Solly » à Berlin[2].

Nous reconnaîtrons sur le gradin plusieurs emprunts faits au grand artiste.

C'est d'un autre maître que s'est inspiré le Spagna dans ses deux *Couronnements de la Vierge*, dont l'un se trouve à Trevi[3] (Palazzo del Comune) et l'autre à Todi[4]. Ces compositions, exécutées en 1511, sont imitées du *Couronnement* de Domenico Ghirlandajo à Narni (voy. p. 100).

Notre saint est à droite, entre saint Bernardin de Sienne et un autre Franciscain ; il est de trois quarts, tourné à gauche, à genoux, la main gauche sur le cœur, une flamme dans la main droite. Son regard est fixé ardemment sur la sainte Vierge. Le visage hâlé est sillonné de rides. Dans ces compositions, les types ont quelque chose de plus délicat, mais de moins grave que chez Ghirlandajo.

Une belle fresque du même Spagna, datée de 1512, dans une chapelle à San-Martino de Trevi, représente l'apparition de la Vierge à plusieurs saints au milieu d'un paysage ombrien des plus pittoresques. Les quatre personnages auxquels apparaît la Vierge sont, à gauche : saint Jean-Baptiste et saint Jérôme ; à droite : saint François et saint Antoine plus jeune que dans la peinture précédente. Ils sont tous agenouillés devant la Madone à laquelle ils adressent de ferventes prières. Saint Antoine a la même attitude que précédemment[5].

Une autre œuvre du Spagna se trouve à San-Girolamo de Narni[6]. C'est une peinture exécutée à l'huile sur bois dans un cadre arrondi. Le saint debout tient un lis et une flamme. A ses pieds est un enfant[7].

[1] Sur le socle du trône on lit : DIONYSIUS PETRI BERTI FACIVNDUM CVRAVIT.

[2] Crowe et Cavalcaselle, IV, p. 359.

[3] Crowe et Cavalcaselle, IV, 330.

[4] *Ibid.*, IV, 328.

[5] Dans cette fresque, le Spagna révèle les qualités d'un grand paysagiste.

[6] Crowe et Cavalcaselle, IV, 330.

[7] Crowe et Cavalcaselle semblent attribuer à cette œuvre une date antérieure à 1511, date du *Couronnement* de Todi. La présence du lis paraît cependant indiquer une époque postérieure aux peintures de Todi et de Trevi dans lesquelles la flamme figure sans le lis.

On peut, sans doute, rapporter aux environs de 1515 la belle composition que l'on admire aujourd'hui à la Galerie de Spoleto[1]. La sainte Vierge avec l'Enfant Jésus est entre saint Jérôme et saint Antoine, sainte Catherine et saint Brice. Saint Antoine apparaît dans le fond, à gauche, avec le lis. Sa physionomie attrayante ressemble à celle de la fresque de San-Martino.

A la Galerie de Pérouse, nous retrouvons la Vierge entre plusieurs saints[2]. Saint Antoine, sous les mêmes traits qu'à Spoleto, tient le livre et le lis.

A Assise, la Portioncule contient des fresques du Spagna représentant divers Franciscains. Parmi eux saint Antoine est debout, tourné de trois quarts à gauche, portant d'une main un livre et de l'autre une flamme. Là aussi nous remarquons le type qui nous a frappés à Spoleto, Trevi et Pérouse. Enfin, dans l'église inférieure de Saint-François, au-dessus de l'entrée de la sacristie, un grand tableau du Spagna représente la Vierge avec l'Enfant sur un trône entre plusieurs saints. Dans le fond, apparaît le buste d'un Frère Franciscain qui n'est autre que saint Antoine.

En général, le Spagna a donc figuré saint Antoine jeune, avec les cheveux blonds et un visage régulier. Son expression trahit toujours une émotion profonde en présence de la sainte Vierge. En fait d'attributs, il porte tantôt le lis, tantôt la flamme, tantôt les deux objets réunis.

Tiberio d'Assisi, l'habile praticien, a évoqué saint Antoine à San-Fortunato de Montefalco (1512) et à Sainte-Marie des Anges d'Assise (1518) dans des attitudes et sous des traits qui sont identiques dans les deux fresques. Le saint est debout, de trois quarts, tourné à gauche, tenant d'une main un livre fermé et de l'autre une flamme. Son visage amaigri trahit l'ascète. L'expression est rigide et privée de tout sentiment.

Un autre peintre, Vincenzo Pinturicchio[3], qu'il ne faut pas confondre avec Bernardo Pinturicchio dont il a été question plus haut, a représenté saint Antoine en 1548 sur un gonfalon se trouvant actuellement dans l'église de Sainte-Marie Majeure à Bettona. L'intercession de la Vierge en faveur de Bettona forme le sujet de ce tableau. Au centre, la Madone est assise dans une « mandorle », tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux. Au-dessus d'elle, sainte Anne étend un manteau, afin de la protéger contre les flèches que Dieu laisse tomber sur la ville de Bettona et qui se brisent en effet sur la draperie. Dans le bas et devant

[1] Crowe et Cavalcaselle, IV, 335, confondent saint Antoine avec saint François.

[2] Gaz. des Beaux-Arts, 1er avril, 1896 (grav.).

[3] Guiseppe Bianconi, *Intorno ad un dipinto esistente in S. Maria Maggiore di Bettona attribuito allo Spagna*, Perugia (Santucci), 1869. H. : 1m,95 ; L. : 1m,35.

un paysage dominé par l'enceinte de la petite cité, on voit, agenouillés au premier plan, saint Chrispolte et saint Antoine de Padoue au front duquel brille une flamme, tandis qu'il en offre une autre à la sainte Vierge.



Bernardino di Mariotto. — La Vierge apparaissant à une confrérie.
Bastia, église Saint-Antoine. (Cliché de l'auteur.)

Une composition analogue est placée dans l'église de la confrérie de Saint-Antoine à Bastia[1] près d'Assise. L'intendance provinciale qui a charge de la conservation des œuvres d'art à Pérouse, l'attribue avec raison à Bernardino di Mariotto

[1] Cette confrérie est vouée simultanément aux deux saints Antoine.

(† 1524). La Vierge apparaît debout dans un nuage qui l'entoure comme une mandorle. Tandis que des anges voltigent dans les airs, lui présentant des fleurs et soulevant son manteau, elle bénit la confrérie. Dans le bas, saint Antoine l'Abbé et saint Antoine de Padoue agenouillés offrent leurs attributs à la Vierge ; l'Abbé présente une flamme et saint Antoine de Padoue un cœur. Ce dernier tient, en plus, dans la main gauche, une branche de lis. Il lève la tête et semble absorbé par la vue de la glorieuse apparition. Dans le fond, on aperçoit des membres de la confrérie.

Melanzio, dont une composition harmonieuse du xve siècle a déjà attiré notre attention, représente notre saint parmi les figures d'un tableau surchargé de personnages et exécuté en 1517. Il se trouve dans l'église de Santa-Illuminata à Montefalco. La Vierge, avec l'Enfant Jésus, est assise sur un trône élevé. Dix saints disposés sur trois plans différents remplissent l'espace autour d'elle. Sur le devant, saint Jérôme et saint François sont à genoux. Derrière saint Jérôme, saint Antoine, debout, fait pendant à saint Louis de Toulouse. Ces deux saints dirigent leurs regards vers le public. Saint Antoine, auquel Melanzio n'avait donné comme attributs que le livre et le cœur dans son tableau du xve siècle [1], porte maintenant le livre d'une main, et le lis avec le cœur de l'autre. Il semble plus âgé que saint François et saint Louis. Tandis que saint François est nimbé d'un disque d'or, l'auréole de saint Antoine et de saint Louis n'est composée que d'un cercle.

Dans l'église Saint-François à Diruta, un autel est surmonté d'une fresque que Crowe et Cavalcaselle attribuent à Domenico di Paris Alfani (vers 1518) [2]. Cette peinture est divisée en deux parties : dans le compartiment supérieur, la Vierge assise, au milieu, sur un trône tient l'Enfant Jésus qui reçoit une croix des mains de saint François agenouillé à gauche, tandis que saint Bernardin de Sienne est à droite. La position de l'Enfant est empruntée à Raphaël (*Madone de Foligno* à Rome, *Madone della Tenda* à Munich). La partie inférieure contient au centre une niche dans laquelle se trouvait autrefois un crucifix. A gauche, saint Jérôme, vu de dos, en profil perdu, se prosterne devant le crucifix. A droite, saint Antoine, à genoux aussi, se tourne vers le public en tenant des deux mains un livre fermé sur lequel brille une flamme. Des traits réguliers, animés par des

[1] Voyez p. 85 et suiv.

[2] Crowe et Cavalcaselle, IV, 385, indiquent par erreur l'église de *Bettona*.

yeux expressifs, mais adoucis par un certain abandon dans la pose, lui donnent une physionomie sympathique. Les mains sont très vivantes.



MELANZIO. — La Vierge, l'Enfant Jésus et des saints.
Montefalco, église Santa-Illuminata. (Cliché Alinari.)

A la Galerie Corsini, à Rome, un tableau attribué à l'école ombrienne représente, dans le haut, la Madone assise sur un nuage et tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus qui embrasse le petit saint Jean-Baptiste. Le groupe est entouré

d'anges. Dans le bas, quatre saints sont agenouillés autour de la tombe de la Vierge. Ils se détachent sur un fond de paysage. Sur le devant, saint Joseph et sainte Anne portent le nimbe massif formé d'un disque; saint Antoine au second plan, à gauche, a pour auréole un simple cercle d'or. Il tient le lis entre ses mains jointes. Son visage est insignifiant.

Nous croyons pouvoir attribuer cette œuvre à l'école des Alfani. Comme dessin elle est cependant très inférieure à la fresque de Diruta ; mais la draperie est conçue et exécutée de la même façon, et l'attitude de l'Enfant Jésus que sa mère retient par une ceinture est empruntée à la *Madone de Foligno* de Raphaël. Le jeune saint, dans le bas, à droite, a un visage, un regard et une tournure qui rappellent beaucoup la figure de saint Antoine dans la fresque de Diruta. La négligence du dessin se manifeste surtout dans les gestes. On s'en rendra particulièrement compte en comparant les anges qui jouent des instruments avec un groupe analogue du Pérugin ou du Spagna. La manière dont saint Antoine porte le lis manque de vraisemblance, et sa manche est drapée d'une façon compliquée et maladroite. L'attitude de la Vierge dénote aussi l'absence de tout raisonnement dans la composition. Dans l'art italien, la rencontre de l'Enfant Jésus et du petit saint Jean-Baptiste a toujours été considérée comme un événement assez important pour que la Vierge y prît une part très vive[1]. Ici, la Madone n'accorde aucune attention à la scène qui se passe près d'elle ; son regard est vague, son air insouciant. Ces particularités semblent confirmer l'attribution de cette œuvre à l'école des Alfani qui, après avoir produit des œuvres d'une large envergure, tomba rapidement en décadence, particulièrement en ce qui concerne la précision du dessin et la vérité des expressions.

La Galerie de Pérouse possède une composition de Sinibaldo Ibi, datée de 1543, dans laquelle la Vierge est assise sur un trône, tenant l'Enfant Jésus; deux saints sont à ses côtés. A gauche, saint Antoine a dans une main un livre et dans l'autre un cœur qu'il repose sur le bord supérieur du livre.

Orazio Alfani a représenté notre saint dans un tableau du Louvre[2], daté de 1548, et dont le centre est consacré aux *Fiançailles de sainte Catherine*. Il l'a aussi fait figurer dans une grande composition, de 1551, qui se trouve à l'état d'ébauche dans la Galerie de Pérouse (salle des Alfani)[3]; la Vierge y est placée entre saint Jacques et saint Antoine. Cette peinture rappelle la *Madone des Pesaro*

[1] Voy. les compositions semblables de Raphaël, la *Vierge aux Rochers* de Léonard, etc.
[2] Cat. som., n° 1116.
[3] H. : 3 m. ; L. : 1m,42.

du Titien. Dans ces compositions d'Alfani, saint Antoine apparaît sous les traits d'un jeune homme, d'un caractère bienveillant, tenant un cœur dans la main.

Une autre œuvre attribuée à l'école des Alfani est conservée au Musée de Città di Castello. C'est un gradin dont le centre est occupé par la *Mort de la Vierge*. Saint Antoine, sous une arcade, se détache sur un fond de paysage. Il tient d'une main le livre et le lis et de l'autre un cœur. L'auréole est composée d'un cercle blanc.

Dans l'église du couvent de Saint-Antoine à Bettona, le maître-autel est surmonté d'une grande toile représentant l'apparition de la Vierge et de l'Enfant sur une nuée à plusieurs saints agenouillés dans le bas[1]. Au fond, la ville de Bettona et le couvent de saint Antoine se dessinent dans un paysage verdoyant. Cette œuvre est datée de 1547. Crowe et Cavalcaselle l'attribuent à Jacopo Siculo, gendre et disciple du Spagna[2]. Saint Antoine fait pendant à saint François et précède deux autres saints. Il a les mains croisées sur la poitrine. De la main droite il tient un cœur. Son regard profond est dirigé vers le ciel. Un sentiment de bonheur intime se peint sur ses traits virils.

Contrairement à Crowe et à Cavalcaselle, nous trouvons quelque mérite à cette peinture. La composition grandiose, le faire large, la justesse des proportions et la sincérité des expressions assurent à cette œuvre d'art une place d'honneur dans l'art ombrien de l'époque.

A Terni, dans l'église Saint-François, la chapelle de Saint-Antoine de Padoue est décorée d'un retable dont le gradin est orné de scènes relatives à la légende du saint. Dans le cadre principal, saint Antoine, debout et de face, porte d'une main le lis et de l'autre le livre ouvert tourné du côté du spectateur. On y lit l'inscription suivante : « *Optavi et datus est mihi sensus et invocavi et venit in me spiritus sapientiæ et proposui illam regnis et sedibus et divitias nihil esse dixi in comparatione illius* ».

La façon dont le livre est placé assigne à cette œuvre une date antérieure à l'époque qui nous intéresse ici ; mais elle a été entièrement restaurée au XVIe siècle, et c'est alors que le lis a été mis entre les mains de saint Antoine.

[1] H. : 3m,24 ; l. : 1m,90, non compris le cadre.

[2] Crowe et Cavalcaselle, IV, 350.

Nous reviendrons sur les scènes du gradin moins retouchées, lorsque nous examinerons les interprétations de la légende pendant le XVe siècle [1].

Marco Palmezzano donne à saint Antoine l'aspect d'un jeune moine tenant entre les mains un lis et un livre [2].

Parmi les œuvres de ce peintre, nous mentionnerons en premier lieu le retable qui décore l'église SS. Biagio e Girolamo à Forlì (4e chap. à droite) [3]. La Madone avec l'Enfant et des saints est adorée par deux personnages qui passent pour Riario et Catherine Sforza [4]. A droite, on aperçoit saint Étienne et saint Antoine; à gauche, sainte Catherine et saint Dominique. Saint Antoine, représentant ici exceptionnellement l'Ordre franciscain en face de saint Dominique, patron des Dominicains, exprime à saint Sébastien sa commisération pour les futures souffrances du Christ par un regard plein de douceur et de pitié. Il tient le livre et le lis. Sa figure se retrouve sur le cadre (base du pilastre de gauche).

A S. Francesco de Matelica [5], une grande et admirable peinture est signée comme suit : *Marchus de Melotius forolivïensis fatiebat al temp de frate Zorzo guardiano del Mcccci.* On y admire la sainte Vierge avec l'Enfant sur un trône entre saint François et sainte Catherine. Saint Antoine apparaît sur le pilastre de l'encadrement à droite. Son visage replet est empreint de bienveillance. Il lit dans un livre et tient d'une main un lis. Un autre livre se trouve à ses pieds.

C'est d'une façon analogue que notre saint est représenté sur un retable daté de 1503 et attribué à Palmezzano (pinacothèque de Forlì, n° 109); mais là il porte sur la poitrine un *chrisme* d'or, emblème réservé d'ordinaire à saint Bernardin de Sienne [6].

Saint Antoine figure aussi dans deux tableaux de Francesco Zaganelli da Coti-

[1] Voy. la IVe partie : chap. II.

Dans un tableau provenant de Fossombrone, au Musée Brera (n° 411) à Milan, saint Antoine est représenté en compagnie d'autres saints.

[2] Egidio Calzini, *Marco Palmezzano e le sue opere*, dans *l'Archivio st. dell' Arte*, 1894, p. 273 (grav.).

[3] Crowe et Cavalcaselle, III, 347, hésitent à attribuer cette peinture à Palmezzano.

[4] L'identité de ces personnages n'est cependant pas établie d'une façon définitive. La date de 1486 est fausse. Cette œuvre présente tous les caractères d'un ouvrage du XVIe siècle.

[5] H. : 4m,58 ; L. : 2m,65.

[6] En Angleterre deux autres panneaux de Palmezzano contiennent la figure de notre saint. L'un est indiqué par Crowe et Cavalcaselle comme appartenant au marquis de Northampton à Londres (III, p. 350) ; il est daté de 1537. L'autre appartenait autrefois à la collection de Lord Northwik à Manchester (III, p. 353).

gnola (Galerie de Dublin, n° 141, la *Sainte Famille*; Galerie de Berlin, n° 1164, l'*Annonciation*) [1].

Une place lui est réservée enfin dans une peinture de la Galerie de Faënza datée de 1511 et attribuée à Giov. Battista Bertucci [2]. Au centre l'Enfant Jésus, debout sur les genoux de sa mère, saisit la croix que lui présente le pape saint Jacques de Forlì. A côté de ce saint, saint Antoine, d'un aspect chétif, tenant un lis, se tourne vers le public en se désignant lui-même de l'index. Il semble dire que lui aussi a été l'objet de faveurs semblables à celles que reçoit dans ce moment le pape saint Jacques, et le jeu de sa physionomie trahit le bonheur ineffable qu'il ressent au souvenir d'un tel bienfait.

Exceptionnellement, les saints du rang le plus élevé sont ici à la gauche de la Vierge.

Autant que nous pouvons en juger d'après le petit nombre de documents que nous avons pu étudier, l'école de Rome représente saint Antoine tel qu'on le comprend dans l'Italie centrale à cette époque. Il est jeune et assez chétif. Son visage, d'aspect placide, a peu de caractère. On lui donne régulièrement le livre pour attribut. Le lis commence aussi à apparaître comme emblème distinctif, mais il n'est pas encore adopté partout.

Nous avons déjà parlé, dans un chapitre précédent, d'Antonio da Roma qui a signé un retable en 1464. Son fils, Marc Antoine, est l'auteur d'une peinture que nous trouvons à la Galerie municipale de Rieti [3]. L'encadrement principal, dans lequel est peinte une *Résurrection de Notre-Seigneur*, est surmonté d'une lunette qui contient le Père Éternel entre saint François et saint Antoine vus à mi-corps. Le visage du saint ressemble d'une façon frappante à celui que lui a prêté le Pérugin. Il porte le lis dans une main et le livre dans l'autre. Ce retable est signé :

Marcus. Antonius. Magistri Antonatii. Romanus depinxit 1511 [4].

Bartsch mentionne deux gravures de Marc Antoine Raimondi, qui peuvent nous intéresser. L'une (n° 142) [5] représente le saint debout, ayant le corps un peu incliné vers la droite, et la tête tournée vers la gauche. Il tient un lis

[1] Crowe et Cavalcaselle, V, p. 637. — G. Gruyer, l'*Art ferrarais*. Paris, 1897, t. II, p. 360.

[2] H. : 1^{m},20 ; l. : 1^{m},75.

[3] Voy. *Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e Documenti*, II, 1896, p. 193 et suiv.

[4] Voy. Schmarsow, *Melozzo da Forlì*, Berlin, 1886, p. 56.

[5] Bartsch, *Le peintre graveur*, éd. 1813, vol. XIV, p. 126. — Henri Delaborde, *Marc Antoine Raimondi*, p. 118 : « Au lieu de porter directement sur le sol, la figure du saint a pour support une pierre qui lui sert en quelque sorte de piédestal ».

de la main droite et de l'autre un livre fermé. On remarque un cœur à terre, aux pieds du saint.

Sur l'autre[1] (n° 110), saint Antoine se trouve avec saint François et saint Bernardin. Il tient le livre et le lis.



SODOMA (Giov. Antonio Bazzi, dit Il).
Saint Antoine de Padoue.
Sienne, Oratoire de Saint-Bernardin. (Cliché Alinari.)

Bernardino Fungai, l'élève de Benvenuto di Giovanni, a signé en 1512 un retable représentant la Vierge et l'Enfant Jésus entre des saints. Cette peinture est actuellement à l'Académie de Sienne. Saint Antoine debout, à droite, de trois quarts tourné à gauche, tient un livre de la main gauche et soulève de la droite un cœur qu'il semble offrir à la Vierge. Son visage n'est pas sans caractère, mais la raideur de sa pose lui enlève toute vie.

Le Pacchiarotto a placé notre saint dans une peinture représentant la *Visitation* (Florence : Galerie antique et moderne, n° 81). Sur une place, devant un arc de triomphe décoré des chevaux de Venise (Saint-Marc), la Vierge et sainte Anne se rencontrent. Des saints, dont trois sont placés de chaque côté du tableau, assistent avec dévotion à cette scène. Sur le devant, à gauche, le jeune saint Jean-Baptiste est agenouillé. Derrière lui, saint Benoît et saint Antoine de Padoue, debout, s'entretiennent ensemble. Saint Antoine montre un cœur à saint Benoît.

Girolamo del Pacchia († 1535) est l'auteur d'un tableau qui figure saint Antoine à genoux, les mains jointes, devant l'Enfant Jésus (Académie de Sienne, n° 35).

Une représentation étrange, bien que d'une facture remarquable, est celle que le Sodoma a exécutée dans l'oratoire de Saint-Bernardin à Sienne[2]. Saint Antoine

[1] Bartsch, p. 97. — Henri Delaborde, p. 139.

[2] Bien que le Sodoma fasse partie de l'école *lombarde*, nous le mentionnons ici. On sait, en effet, qu'il a exécuté ces fresques avec la collaboration d'autres peintres siennois.

est de face, sous une voûte, marchant au-devant du spectateur. Derrière lui apparaissent dans un nuage la Vierge et l'Enfant Jésus. Tous deux se penchent avec bienveillance vers le saint qui, sans les regarder, leur tend un cœur enflammé.

Le sens de cette composition un peu cherchée s'explique tout naturellement par le contraste que l'artiste a voulu établir entre la figure de saint Antoine et



École Siennoise (XVI[e] siècle). — Les fiançailles de sainte Catherine.
Florence, galerie Pitti. (Cliché de l'auteur.)

celle de saint François qui lui fait pendant. En effet, ce dernier voit apparaître le Christ (invisible sur la peinture) devant lui. Il est surpris. Son regard ardent et extatique est dirigé vers le ciel que lui désigne un ange, la palme en main. Autant saint François semble saisi, autant son disciple reste calme au moment de l'apparition du groupe divin qu'il semble avoir pressentie. Au lieu d'élever son regard vers la Vierge, il l'abaisse vers le public auquel il semble vouloir communiquer l'humble soumission avec laquelle il reçoit tout naturellement, et pour ainsi dire comme due, cette révélation d'en haut.

Dans la Galerie Pitti à Florence (n° 151 *bis*), il existe un tableau consacré aux *Fiançailles de sainte Catherine*. Au milieu, la Vierge assise tient d'une main l'Enfant Jésus et repose l'autre sur sainte Catherine qui est agenouillée à gauche. Dans le fond, à gauche, saint François; à droite, saint Antoine. Tandis que saint François baisse la tête, saint Antoine, tenant une branche de lis, semble regarder le public et lui communiquer les sentiments qu'il éprouve pour l'Enfant Jésus. Au premier abord, cette peinture semblerait appartenir à l'école du Francia, mais un examen attentif ne tarde pas à révéler son origine siennoise. La pesanteur des draperies et le maniérisme des physionomies et des attitudes nous éloignent sensiblement du peintre bolonais[1].

Cherchons à nous rendre compte des éléments principaux qui caractérisent les représentations de saint Antoine pendant la première moitié du XVIe siècle.

Au siècle précédent, quelques artistes florentins, suivant une vieille tradition, figuraient encore saint Antoine sous les traits d'un vieillard. A partir du XVIe siècle, tout le monde est d'accord pour lui donner l'aspect d'un homme jeune. Tout au plus quelques peintres de l'Italie centrale le représentent-ils comme ayant dépassé la trentaine (Spagna: *Couronnement*, 1511, Melanzio, 1517).

D'autre part, si nous l'avons toujours trouvé imberbe pendant la seconde moitié du XVe siècle, plusieurs artistes du Nord lui donnent désormais une barbe. Celle-ci est tantôt légère (l'Ortolano à Milan, Jacopo Sansovino à Padoue, Girolamo da Carpi, miniature à Milan), tantôt très fournie (Romanino, Begarelli à S. Pietro de Modène, Paul Véronèse). Dans les deux cas l'artiste obéit à un sentiment personnel d'esthétique, sans prétendre nous donner un portrait historique; on se souvient que deux de ces maîtres ont prêté ailleurs, au saint, un visage glabre (J. Sansovino et Begarelli).

Le Titien fait allusion, pour la première fois, à l'origine portugaise de saint Antoine en lui donnant un teint bronzé.

Sa physionomie est ordinairement celle d'un jeune homme ingénu, religieux et bienveillant. Tantôt il est recueilli (Giorgione à Madrid, l'Ortolano à Rome, etc.), tantôt il s'abandonne au sentiment extatique de la plus intense dévo-

[1] En fait de détail, on remarquera les oreilles larges, les nez lourds, les bouches uniformes, les lèvres serrées, tandis que, dans ses peintures, le Francia laisse ordinairement passer un souffle à travers les lèvres et modifie la physionomie de la bouche suivant le caractère des personnages. Jésus a aussi un caractère moins enfantin que dans les peintures du Francia. — M. A. Venturi attribue, lui aussi, ce tableau à l'école siennoise (texte de l'édition de Braun).

tion (B. Pinturicchio, dans la chapelle Buffalini à Rome, le Spagna à Trevi, l'Ortolano à Milan, etc.). Lorsque les artistes ne cherchent pas à reproduire un modèle, ils idéalisent ses traits dans le sens de la beauté antique (Antonio Lombardo, Jac. Colonna, Andrea del Sarto, etc.). Quelquefois on fait ressortir le caractère viril de saint Antoine (Bugiardini, J. Siculo à Bettona); Begarelli en fait une apparition puissante (S. Pietro à Modène).

C'est un type tout à fait identique que reproduisent un panneau du Francia à Vérone et une composition de Fr. Bissolo à Venise.

En ce qui concerne l'attitude du saint, nous n'avons pas à ajouter grand chose aux observations faites à propos du xv[e] siècle[1]. Les artistes cherchent de plus en plus à mettre de la vie et de la variété dans les gestes. Cette tendance les entraîne souvent aux improvisations les plus baroques (Attitude de saint Antoine sur le tableau de l'Ortolano à Rome). L'un d'entre eux va jusqu'à donner à une statue placée dans une niche l'allure d'une marche rapide (tombeau de Ceretali à Bologne). Saint Antoine est fréquemment vu de dos (le Titien, Andrea del Sarto, Bugiardini, etc.). Il monte les degrés d'un escalier (Bugiardini). On le voit au moment où il se met à genoux : le mouvement même est saisi au vol (Andrea del Sarto).

Le livre est toujours un des attributs essentiels de saint Antoine. Il apparaît dans toutes les positions. Fréquemment, le saint y fait la lecture (Fogolino, Moretto au Louvre, Francia à Bologne, stalles du chœur à Assise, Palmezzano à Matelica). Ailleurs, il appuie le livre sur un genou ou contre son corps, comme le fait la Vierge sur le célèbre retable d'Andrea del Sarto au palais Pitti, à Florence (Bugiardini; École de Sienne au palais Pitti).

Dans les œuvres de cette époque, la pose du livre usitée de préférence au xiv[e] siècle constitue un archaïsme (monument de Suriano à Venise).

L'école toscane ne connaît que les attributs de la flamme et du cœur en dehors de celui du livre. L'emblème du lis avait pénétré en Ombrie à la fin du siècle précédent, mais il ne réussit pas à se substituer au cœur et à la flamme que l'on trouve fréquemment dans cette province pendant la première moitié du xvi[e] siècle. Le cœur, en particulier, s'y maintient très tard ; on le remarque encore dans la peinture d'Orazio Alfani à Pérouse (1551). Saint Antoine réunit la flamme et le cœur sur la fresque de B. Pinturicchio à Aracœli. Vincenzo Pinturicchio, à Bettona (1518), place une flamme d'or sur le front du saint. Le Pérugin lui

[1] Voy. p. 108 et suiv.

fait tenir un candélabre sur lequel brille une flamme (Pérouse). Quelquefois le cœur est fixé entre les mains de saint Antoine d'une façon tout à fait invraisemblable, uniquement pour le distinguer de ses compagnons (Jacopo Siculo, Bettona, 1547).

Dans le Nord, on ignore généralement l'emblème du cœur enflammé, mais on y supplée par le geste de saint Antoine plaçant la main sur son cœur (Cavazzola, Rumani, B. Licinio, J. Colonna).

Jacopo Sansovino, qui a donné à la statue de Bologne le lis, met un certain amour-propre à représenter le saint avec la flamme dans l'église Saint-Marc à Venise. Il tient à faire valoir ici les connaissances qu'il a acquises pendant son séjour dans l'Italie centrale.

Nous trouvons aussi le cœur à Sienne (Fungai, Pacchiarotto, Sodoma) et à Rome (Marc-Antoine Raimondi le place aux pieds du saint), tandis qu'il a disparu dans les Marches.

Dans l'Italie septentrionale, le lis reste avec le livre l'attribut caractéristique du saint. Très souvent il est placé sur le livre de façon à symboliser l'épanouissement de la parole de Dieu (Garofalo, au Capitole ; l'Ortolano, à Rome ; le Francia à Milan ; Macrino d'Alba, à Turin ; Luca Longhi, à Milan).

Giorgione met le livre et le lis aux pieds du saint, comme l'avait fait Mantegna, cinquante ans auparavant.

Pendant que dans les Marches le lis se substitue aux autres attributs, la Toscane l'ignore. En Ombrie, il s'impose peu à peu. Melanzio, qui ne le connaît pas en 1492, l'admet en 1517. Le Spagna représente saint Antoine d'abord avec la flamme (*Couronnement*, 1511 ; fresque de Trevi, 1512 ; fresque à la Portioncule), puis avec la flamme et le lis (Narni), enfin avec le lis sans la flamme (Pérouse et Spoleto, 1515). Bernardino di Mariotto joint le lis au cœur. A Sienne, le lis avait déjà fait son apparition au xve siècle. Cependant, il y est en défaveur au commencement du xvie (Fungai, Pacchiarotto, Sodoma) ; plus tard, on finit néanmoins par l'adopter (*Mariage de sainte Catherine* au palais Pitti). Parmi les artistes romains, Marc-Antoine Antoniazzo l'admet exclusivement, comme l'avait déjà fait son père au xve siècle (fresque à Rieti). Marc-Antoine Raimondi réunit sur sa gravure le lis et le cœur[1].

Déjà au siècle dernier, nous avons remarqué un portrait de saint Antoine à mi-corps (Alvise Vivarini). Ce genre de représentation est en faveur au

[1] Saint Antoine porte exceptionnellement le *Chrisme* (Palmezzano à Forli) et la croix (miniature à Milan).

xvie siècle. Nous le trouvons surtout dans le Nord (l'Ortolano, Luca Longhi, Passerotti). Comme c'était déjà le cas au xve siècle, on figure souvent le saint en marche tenant un livre (Francia, etc.). Ces œuvres d'art semblent destinées plutôt à la dévotion privée qu'à la décoration des autels.

Des citoyens qui ont un motif particulier de reconnaissance envers le saint lui dédient des peintures dans lesquelles il est debout devant le donateur agenouillé (le Pérugin à Bettona).

Dans la gravure de Marc-Antoine Raimondi le saint ne porte plus directement sur le sol, mais sur une plinthe. C'est une sorte d'hommage rendu à la sainteté de sa personne.

Parmi les perfectionnements introduits par les artistes du xvie siècle dans leurs compositions, signalons ici : la simplification des lignes au profit de l'effet d'ensemble, l'unification du groupe, l'agrandissement de la scène et de l'espace en vue d'un effet plus imposant (Luca Signorelli, Andrea del Sarto), le jeu des lumières appliqué avec virtuosité (le Corrège).

Ces progrès se réalisent surtout dans les retables consacrés à la Vierge entourée de saints. Dans ces compositions, le groupe des personnages est placé tantôt sous une voûte (B. Licinio aux Frari, Rumanin, le Corrège), tantôt devant un paysage (Giorgione, Spagna, etc.), tantôt devant un fond d'architecture (Bugiardini, Andrea del Sarto.) On abandonne le groupement symétrique pour adopter une disposition plus pittoresque (le Titien : *Madone de Pesaro*). L'Enfant Jésus accorde à saint Antoine une faveur spéciale (Rumani ; Garofalo, à Londres).

Dans le Nord, les figures sont souvent à mi-corps, sur les retables de ce genre. Quelques artistes pratiquaient déjà cette innovation au siècle précédent (Donatello, Piero della Francesca, Verrocchio, Mantegna)[1], mais ils ne représentaient dans ces tableaux que la Vierge avec l'Enfant. Ce n'est qu'au xvie siècle qu'on y voit des saints à mi-corps. La Vierge est ordinairement assise, mais quelquefois aussi debout (Moretto da Brescia à Venise, Pontormo à Florence) ; les saints sont toujours debout. Le besoin de rompre avec les règles ordinaires de la symétrie se manifeste dans les tableaux de Bissolo et de Bonvincino, à Venise. Dans ce dernier, saint Antoine occupe une situation prédominante relativement à son compagnon, bien qu'il se trouve à la gauche de la sainte Vierge.

[1] Donatello : reliefs divers. — Piero della Francesca : acquisition récente du Louvre. — Verrocchio : Madone à Francfort. — Mantegna : Madone à Berlin.

Les saints sont quelquefois des portraits d'un seul et même personnage pris dans des attitudes différentes (Moretto à Venise).

Pour glorifier la Vierge et l'Enfant Jésus, quelques peintres les font apparaître sur des nuages.

Lorsque saint Antoine n'est pas sur la nuée près de la Vierge (Luca Signorelli à Città di Castello; V. Pinturicchio à Bettona, 1518; Cavazzola à Vérone, 1522), il est dans le bas, tantôt agenouillé (Luca Signorelli à Pérouse, 1510; École des Alfani à Rome; Jacopo Siculo à Bettona, 1547), tantôt s'entretenant avec saint François dans un paysage (Garofalo à Rome), tantôt se mettant à genoux (Andrea del Sarto à Berlin).

La Vierge apparaît aussi seule, sans l'Enfant Jésus, dans une *mandorle* (le Spagna : Trevi, 1512), ou bien au milieu d'un nuage qui a la forme d'une *mandorle* (Bernardino di Mariotto, à Bastia). Dans les deux cas, saint Antoine est agenouillé dans le bas.

Dans la fresque du Sodoma, saint Antoine est témoin de l'apparition de la Vierge et de l'Enfant.

Déjà sur certains retables consacrés à la Vierge entourée de saints, l'Enfant Jésus témoigne une sympathie particulière à saint Antoine (Garofalo à Londres, Rumani). Dans une peinture de Del Pacchia à Sienne, le saint se prosterne devant l'Enfant; sur une gravure de la Bibliothèque nationale de Paris, il le porte sur un livre.

Les représentations de saint Antoine en compagnie d'autres saints donnent lieu à des combinaisons variées[1].

Saint Antoine prend souvent place dans les compositions consacrées aux *Fiançailles de sainte Catherine* (Bugiardini; Girolamo da Santa-Croce, Académie de Venise, n° 163; école siennoise au palais Pitti; Orazio Alfani au Louvre).

[1] Saint Jean-Baptiste sur un tertre entre quatre saints (le Pérugin à Pérouse).

Saint Antoine de Padoue entre saint Antoine l'Abbé et saint Nicolas de Tolentino (Moretto à Brescia).

Saint Antoine l'Abbé entre saint Antoine de Padoue et sainte Catherine (l'Ortolano à Rome).

Saint Bernardin de Sienne entre saint Louis de Toulouse et saint Antoine de Padoue (B. Pinturicchio à Aracœli).

Saint François entre saint Antoine de Padoue et saint Bernardin de Sienne (gravure de Marc-Antoine Raimondi).

Trois saints formant ensemble une composition pyramidale (Venise : Académie; église Saint-Jean-et-Paul).

Saint Antoine avec deux saintes, les trois personnages à mi-corps échelonnés les uns derrière les autres (Macrino d'Alba à Turin).

Saint Antoine figure parmi les docteurs de l'Église (Luca Signorelli à Orvieto).

Bugiardini oppose le groupe de la sainte Vierge et de saint Antoine à celui de l'Enfant Jésus et de sainte Catherine.

Comme au siècle dernier, le saint apparaît dans les tableaux de l'Italie centrale représentant le *Couronnement de la Vierge* (B. Pinturicchio au Vatican ; le Spagna à Trevi et Todi).

Il figure aussi dans les compositions suivantes : le *Jugement dernier* (école des Lombardi à S. Francesco della Vigna à Venise), la *Visitation* (Pacchiarotto), la *Famille du Christ* (Garofalo, galerie Borghèse), la *Mort de la Vierge* (école des Alfani, Città di Castello).

Les rapports de saint Antoine avec d'autres saints sont toujours plus nettement indiqués ; lorsqu'il se trouve représenté avec saint François, il lui fait pendant, ou il l'accompagne (Garofalo au Capitole). Généralement saint Antoine s'efface derrière lui. C'est d'ordinaire saint François qui personnifie l'Ordre franciscain en face de saint Dominique. Une seule fois ce rôle est attribué à saint Antoine (Palmezzano : église SS. Biagio e Girolamo à Forlì).

Comme auparavant, saint Antoine et saint Louis de Toulouse se font fréquemment pendant.

Déjà, dans la seconde moitié du siècle précédent, nous avons trouvé notre saint en compagnie de saint Bernardin. On les réunit souvent au XVIe siècle. Sauf lorsque saint Bernardin est représenté dans sa propre chapelle (Aracœli), saint Antoine tient ordinairement le premier rang. Antérieurement, on établissait une sorte de parallèle entre les saints Pierre et Paul, d'une part, et les saints François et Antoine, de l'autre. Maintenant on rapproche saint Antoine de saint Pierre et saint Bernardin de saint Paul (Boselli à Padoue).

Saint Bonaventure se promène avec saint Antoine à travers un paysage (sur le volet de Bonvincino, au Louvre). Là, il occupe le premier rang, tandis qu'ailleurs il s'efface devant saint Antoine (école de Luca Signorelli, au Dôme de Cortone).

Excepté dans le tableau de Moretto, à Brescia, saint Antoine de Padoue cède le pas à saint Antoine l'Abbé (l'Ortolano à Rome ; Bernardo di Mariotto à Bastia).

Il a la supériorité hiérarchique sur saint Nicolas de Tolentino (Bovincino à Brescia et à Venise, Eusebio di San-Giorgio à Matelica).

Le développement du culte de saint Antoine se manifeste aussi par l'opposition qui est faite de sa personne aux grands saints de l'Évangile et de l'Église, tels que saint Jean-Baptiste et saint Jérôme.

Pendant la seconde moitié du XVe siècle et dans les grands centres de production, les artistes s'étaient émancipés de l'emploi forcé de l'auréole. Cepen-

dant au XVIe siècle, surtout dans les coins perdus de province, l'âme religieuse du peuple continue à réclamer le nimbe dans les représentations sacrées, et les artistes sont forcés de tenir compte de ce désir populaire. Dans la peinture, les cas d'absence complète de l'auréole sont rares. Il y en a pourtant : Pontormo à Santa-Croce, Bonvincino au Louvre, Fr. Bissolo à Venise, le Titien à Venise et à Rome. Par contre, on cherche à la rendre aussi peu encombrante que possible. Tantôt le disque du nimbe est transparent, tantôt on lui substitue un simple cercle doré ou blanc.

Quelquefois la différence entre le nimbe massif et l'auréole légère sert à indiquer les nuances de préséance hiérarchique (Melanzio à Bettona, 1517 ; école des Alfani à Rome).

Pour terminer par une considération d'ordre général, nous ferons remarquer combien, dans les œuvres de cette période, la variété des expressions contribue à l'unité et à la puissance de l'effet.

Lorsque les artistes veulent rendre une émotion intense, ils recourent à l'emploi des contrastes.

Pour accentuer, par exemple, la dévotion ardente de deux personnages en présence de la Vierge et de l'Enfant Jésus, le peintre représente l'un les yeux baissés, l'autre le regard élevé vers le groupe divin (Cavazzola à Vérone, 1522) ; ou bien, lorsque des saints forment ensemble un groupe, comme dans le tableau de Signorelli à Berlin, les deux personnages debout abaissent leurs regards d'un air recueilli, tandis que celui qui est agenouillé élève les yeux vers la Vierge plein d'une ardeur mystique. L'artiste captive l'attention du spectateur en l'associant au sentiment qui anime les figures du tableau. Les unes, tournées vers le public, semblent vouloir lui communiquer leurs impressions tandis que d'autres s'abandonnent à l'extase. Les grands peintres du XVe siècle ont déjà recours à ce procédé, dont la *Vierge aux rochers* de Léonard au Louvre constitue un exemple éclatant. Mais son emploi ne devient général qu'au XVIe siècle. (L'Ortolano à Rome, Francesco Bissolo à Venise, Bonvincino à Brescia et au Louvre, Francia, Macrino d'Alba, Melanzio, etc.). Dans la composition de Bertucci, à Faënza, saint Antoine semble adresser la parole au spectateur, de même tous les saints qui sont à droite dans celle d'Andrea del Sarto à Berlin. Le Corrège répartit les rôles de la façon la plus ingénieuse.

Le nombre toujours croissant des œuvres d'art dans lesquelles apparaît notre saint provient de l'essor puissant que prend son culte à partir du XVIe siècle.

CHAPITRE V

LE MILIEU ET LA SECONDE MOITIÉ DU XVIe SIÈCLE

Dans les pages qui précèdent, nous avons étudié en détail presque toutes les œuvres d'art concernant saint Antoine. La raison en était que le type du saint se trouvait jusqu'à présent en voie de formation. Le lecteur a pu se rendre compte des variations multiples qu'il a subies sous l'influence de l'époque, du milieu, de l'origine et du caractère des artistes. Nous voici maintenant arrivés à une période où l'on peut considérer les types favoris de l'art italien comme ayant terminé leur évolution. La gravure a familiarisé les maîtres de toute la Péninsule avec la figure des personnages plus ou moins fréquemment reproduits et a fixé leurs traits.

Est-ce le cas pour saint Antoine? Les chapitres précédents nous ont appris jusqu'à quel point l'idée que se faisaient de lui les artistes a varié. Physionomie, âge, expression, caractère, attributs, tout différait. Ces dissemblances, se sont-elles peu à peu fondues en un type universellement adopté? Ce que nous pouvons dire, pour répondre à cette question, c'est qu'à partir de l'époque à laquelle nous sommes parvenus, le saint apparaît presque toujours jeune, d'aspect doux, sérieux et aimable; c'est un adolescent humble d'apparence, mais disposant d'une puissance miraculeuse.

Nous nous bornons ci-après à une indication sommaire des œuvres concernant cette époque. L'absence de remarque signifie que saint Antoine est représenté jeune, imberbe, avec le livre et le lis comme attributs. Dans cette énumération, nous avons suivi, autant que possible, l'ordre chronologique :

G. Vasari (Città di Castello, pinacothèque) : *Couronnement de la Vierge.*

G. Vasari (Louvre, dessin n° 2101, non exposé) : *L'apparition de la Vierge et de l'Enfant Jésus à saint Antoine.* Le saint tient dans la main un cœur; le livre et le lis sont posés à ses pieds.

J. Sansovino (Santo à Padoue, chapelle du saint : haut-relief) : *Saint Antoine rappelant à la vie une jeune fille*[1].

Dom. Campagnola (Dôme de Padoue, sacristie) : *Le Christ entre Aaron et Melchisédec.* Au-dessous, les quatre patrons de la ville[2].

[1] Date : 1563. Nous avons déjà fait mention de cet artiste dans les chapitres précédents. Voy. p. 118.
[2] Date : 1564. — Voyez N. Pietrucci, *Biografia degli artisti Padovani*, Padoue, 1858, p. 66.

Farinato (Musée de Grenoble) : *Descente de croix* : datée de 1573 [1].

Barocci [2] (Urbin. S. Francesco) : *Apparition du Christ à saint Antoine.* La composition est hardie et puissante. En haut, le Christ, dans la force de l'âge, apparaît triomphalement. A gauche est agenouillée la Vierge ; à droite, un saint évêque. Au bas, dans la pénombre, sur les marches d'un escalier qui donne dans un vestibule orné de balustrades en marbre et de draperies, saint Antoine à genoux, et de profil, étend les bras vers le Christ.

Palma Giovane (Venise, Santa-Caterina) : *Miracle de l'avare.*

Palma Giovane (Dessin à l'Albertine S. V. 269). Marie tend l'Enfant Jésus à saint Antoine qui lui baise le pied [3].

G.-B. Trotti, dit Malosso (Musée de Parme, dessin n° 511) : *Saint Antoine devant Ezzelino.*

D. Cattaneo et G. Campagna (Padoue, chapelle du saint, relief) : *Saint Antoine ressuscite un mort, afin qu'il puisse attester l'innocence des propres parents du thaumaturge.*

G. Campagna (Venise : Frari) : petite statuette en bronze sur le bénitier de la nef ; figure longue, maigre, élancée. Il tient un livre de la main gauche et explique de la main droite. La bouche entr'ouverte indique qu'il prêche. — Signé : *Fr. Balthasar Stella Venetus F.-F. O. Hier. Campagna Veron sculp.*

Procaccini, Camillo (de Bologne), (à Vienne : Albertine, dessin S.-B. 81) : *Apparition de la Vierge et de l'Enfant à quatre saints* [4].

Vanni Francesco (de Sienne), (Louvre : dessin, n° 356 et n° 357) : *Apparition.* La scène a lieu sur un nuage. Marie a remis un instant l'Enfant entre les bras du saint qui le contemple avec une reconnaissance profonde. Saint Antoine a une grande barbe. Un autre dessin n° 2,012 (non exposé), contient des études pour la scène de l'*Apparition.* Le saint y est imberbe. Enfin, le dessin n° 2,048 (non exposé) représente saint Antoine rappelant un jeune homme à la vie.

Cigoli (Cortone : San-Francesco) : *Miracle de la mule.*

Tiziano Aspetti (Santo à Padoue ; chapelle du saint). Statue en bronze sur l'autel.

Citons encore deux gravures importantes : l'une, de Tempestà, est datée de 1588 et représente, au milieu, saint Antoine debout, tenant le lis et l'Enfant Jésus dans ses bras ; le cadre est formé par une série de vingt scènes tirées de la vie du saint [5] ; l'autre est de Bertelli (1590) ; la disposition est analogue. Au centre, le saint, à mi-corps, tient le lis ; il a devant lui deux livres, un encrier et une plume. Tout autour se déroulent des scènes de sa vie plus ou moins fidèlement copiées des reliefs de la chapelle du saint à Padoue.

[1] *Inv. général des Richesses d'Art de la France — Province — Monuments civils*, t. VI, p. 59, provient de S. Croce à Arona.

[2] Barocci, 1528-1612.

[3] Wickhoff, *Annuaire des Musées de Vienne*, 1891, p. CCXXXIII.

[4] Wickhoff, *ouv. cité*, *ibid.*

[5] Voyez la 1re partie, chap. III.

QUATRIÈME PARTIE

LES REPRÉSENTATIONS DE LA LÉGENDE

DU XIII[e] AU XVI[e] SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LE XIII[e] ET LE XIV[e] SIÈCLE

Avant d'aborder l'étude des représentations inspirées par la légende de saint Antoine, nous devons soigneusement marquer la différence essentielle qui existe entre son culte et celui de saint François au double point de vue de l'origine et du caractère.

Saint François, le grand rénovateur des idées et des mœurs, « cet astre du jour », comme le surnomme Dante, le fondateur de l'Ordre des Frères Mendiants, est une personnalité dont la physionomie se grave dans la mémoire de tous immédiatement après sa mort. Les moindres détails de sa vie sont aussitôt fixés dans une biographie détaillée (la légende de Thomas de Celano) et vulgarisés bientôt après par un maître incomparable, saint Bonaventure. Une basilique monumentale est élevée en son honneur dans son pays natal; bientôt on lui construit des églises partout où se réunissent des Frères Mendiants. Cette enthousiasme rénovateur parvient même à inspirer un nouveau style à l'architecture italienne.

Pour saint Antoine, rien de semblable. Sa vie a été admirable, mais obscure jusqu'aux deux années qui ont précédé sa mort. Diverses circonstances motivent cependant sa canonisation dans des délais plus courts que d'ordinaire. L'Église et l'Ordre veulent connaître sa vie, mais c'est à grand'peine qu'on rassemble les documents nécessaires pour écrire une biographie sommaire. Cette légende ne se répand guère parmi le peuple, et bientôt elle fait place

à des compilations, comme le *Liber Miraculorum* et la *Légende de Surius*, qui négligent l'homme pour mettre en relief le thaumaturge. L'image de saint Antoine ne s'est pas gravée dans le souvenir populaire d'une façon aussi nette que celle de saint François. Pendant les premiers siècles qui ont suivi sa canonisation, son culte ne s'est pas répandu aussi universellement que celui du Père séraphique.

Cependant, à Padoue le peuple s'attache à lui d'une façon toute particulière. C'est là qu'on lui consacre une basilique. Mais cet édifice, dont l'érection est interrompue par la guerre, ne reçoit sa dépouille qu'en 1310 et n'est achevé qu'en 1350, par conséquent plus d'un siècle après sa mort [1]. L'exemple n'est guère suivi ailleurs, et, jusqu'au xv[e] siècle, nous ne trouvons dans le reste de l'Italie que des chapelles ou de petits oratoires, et non pas des églises dédiées au thaumaturge. Jusqu'à la fin du xv[e] siècle, son culte est donc localisé à Padoue. Ailleurs, il est subordonné à celui de saint François.

Telle est la différence importante qui explique la rareté des anciennes œuvres d'art ayant trait à la légende de saint Antoine, relativement au grand nombre de représentations concernant saint François.

D'après ce qui précède, il semblerait que ce soit à Padoue, dans la basilique du Santo, que nous devrions trouver les plus anciennes œuvres d'art se rapportant à la légende de saint Antoine. Il est, en effet, très probable que des artistes du xiv[e] siècle y ont représenté des faits de sa vie. Vasari, par exemple, nous apprend que Taddeo Bartoli de Sienne fut appelé à Padoue par François de Carrare, et qu'il peignit au Santo plusieurs choses à la grande satisfaction de ce prince [2]. D'autre part, nous savons, grâce à Michel Savonarole, que la chapelle du saint avait été décorée par un certain Stefano da Ferrara [3], peintre inconnu qui a, selon toute apparence, vécu au xiv[e] siècle. Mais ces œuvres ont disparu et il ne nous en est pas resté de description.

Force nous est donc de nous tourner du côté de l'Italie centrale. Nous avons déjà vu, dans la partie précédente, que saint Antoine y était considéré comme le disciple par excellence de saint François. Ce sera par conséquent vers les églises franciscaines que nous dirigerons en premier lieu nos recherches.

Dans l'étude qui va suivre nous nous efforcerons de répondre aux questions suivantes : quelles sont les scènes se référant à la légende de saint Antoine?

[1] B. Gonzati, *La basilica di S. Antonio di Padova*, Padoue, 1852, t. I, p. 28 et p. 36.
[2] Vasari, éd. Sansoni, II, 35.
[3] Michel Savonarole, *De laudibus Patavii*, dans Muratori, t. XXIV, col. 1151.

quelles sont les sources écrites qui ont pu inspirer l'artiste? de quelle façon les faits ont-ils été rendus par rapport à la donnée historique et relativement à d'autres représentations du même sujet? Nous ne négligerons pas, d'ailleurs, les productions d'art relatives à saint François qui pourraient jeter une lumière instructive sur l'objet de notre travail.

Les œuvres d'art de cette époque sont les suivantes :

XIII[e] SIÈCLE

Vitrail dans l'église supérieure de Saint-François à Assise.

Scène de l'*Apparition de saint François* sur le retable de Margaritone d'Arezzo, à Santa-Croce de Florence.

XIV[e] SIÈCLE

Vitraux de la chapelle Saint-Antoine, dans la basilique de Saint-François à Assise.

Fresques de l'église Saint-François à Pistoie, attribuées à Puccio Capanna.

Scène de l'*Apparition de saint François,* dans les fresques de Giotto à Assise et à Florence ainsi que sur un panneau de Taddeo Gaddi à l'Académie de Florence.

Fragment d'un gradin de Pietro Lorenzetti, au Musée chrétien du Vatican.

Scène, rentrant dans le cycle de notre légende, par Ambrogio Lorenzetti, dans l'église Saint-François à Sienne.

Scène dans l'église Saint-François de Rimini.

Reliquaire à Padoue.

Scène dans la chapelle du Bienheureux Luca Belludi, au Santo de Padoue.

Le premier vitrail [1] que l'on rencontre à droite en entrant par le grand portail dans l'église supérieure de Saint-François à Assise, contient, suivant M. Thode, sur la moitié de droite, six représentations inspirées par la vie de saint Antoine. Ce vitrail date, d'après le même auteur, de la fin du XIII[e] siècle [2].

Nous avouons que si le livre de M. Thode n'avait pas attiré notre attention sur ces scènes, nous ne les aurions pas prises en considération, pour la bonne raison que la plupart d'entre elles ne se rapportent pas aux légendes du XIII[e] siècle parvenues jusqu'à nous.

Néanmoins, l'indication de M. Thode est exacte. Chaque épisode reproduit un fait de la vie de saint Antoine, fait historique qui n'en est pas moins omis dans la légende primitive.

Après la mort de saint François, les artistes commencèrent par représenter des miracles qui s'étaient réalisés auprès de sa tombe. On voulait, par là, justifier

[1] H. : 8[m],80; L. : 2[m],37.

[2] Thode, p. 549.

le culte du saint. Mais, à côté de ces scènes en apparaissent bien vite d'autres familières au public, telles que la stigmatisation et la prédication aux oiseaux. C'étaient là des épisodes que l'on se racontait de père en fils, et qu'il n'était pas nécessaire de puiser dans les livres. Mais il y a plus. Le retable de Margaritone à Santa-Croce (vers le milieu du XIIIe siècle) offre plusieurs compositions qu'il paraît impossible de ramener à une source historique [1]. Nous avons là une preuve que les artistes ayant précédé Giotto se passaient de biographies écrites pour représenter des épisodes qui leur étaient connus probablement dès leur enfance et dont tout le monde s'entretenait autour d'eux. Parmi ces sujets il pouvait fort bien s'en trouver qui ne fussent pas enregistrés dans les légendes. D'ailleurs, l'art de la composition étant alors encore très primitif, l'artiste n'avait pas besoin de connaître les détails d'un fait qu'il ne reproduisait que d'une façon sommaire. Pour esquisser une scène il lui suffisait d'en savoir le sujet sans aller demander aux légendes des renseignements circonstanciés.

C'est le cas pour le vitrail dont nous parlons. Nous y voyons, sur la partie de droite, quatre scènes [2] relatives à saint Antoine. Au sommet, la prédication de saint Antoine dans un chapitre qui eut lieu en Provence fait pendant à la stigmatisation de saint François (à gauche). Au-dessous, on aperçoit saint Antoine sauvant des naufragés, puis délivrant des prisonniers et enfin devant Ezzelino.

La prédication de saint Antoine au chapitre de Provence. (*Vision de saint François.*) Il s'agit d'un fait historique inséré dans toutes les légendes de saint François. Mais il manque dans la légende primitive de saint Antoine. Ce sont les versions des Bollandistes [3] (*vita auctore anonymo*, etc.) et de Vincent de Beauvais (*speculum historiale*), qui nous fournissent, pour la première fois dans la biographie de saint Antoine, un récit détaillé de cet épisode [4].

Rappelons ici en quelques mots la vision miraculeuse. Saint Antoine prêchait dans un chapitre en Provence [5] sur *Jésus de Nazareth, roi des Juifs*, lorsque subitement saint François apparut à un des Frères présents, au pieux Monaldus. Il étendit les bras comme le Christ crucifié et bénit ensuite les Frères en se signant.

[1] Thode, p. 117.

[2] Et non pas six, comme l'indique M. Thode, p. 549.

[3] *Acta SS.*, Anvers, 1698, Juin, t. II, p. 708.

[4] Barthélemy de Trente en fait mention : *In quodam Capitulo fratrum sermonem fecit; ubi eo sermocinante S. Franciscus cuidam fratri apparuit, congregatis benedicens.* Acta SS., p. 703.

[5] C'est Bonaventure qui nomme pour la première fois Arles comme ayant été le théâtre de la scène. *Acta SS.*, Oct. II, p. 752.

Voici comment cette scène est rendue :

Au sommet du vitrail, saint François apparaît debout, sur un fond rose, de face, nimbé, le capuce relevé sur la tête. Il étend les deux bras et tient de la main gauche une banderole sur laquelle se déroule une inscription illisible. Au-dessous, devant une petite église, six moines sont assis à gauche, de profil, écoutant la prédication de saint Antoine qui est à droite, les mains cachées dans les manches, et nimbé.

Comparons cette composition avec celle de Margaritone sur son retable de Santa-Croce (chapelle Bardi). La scène a lieu aussi en plein air devant une église. Les moines sont à droite, tous debout, serrés les uns contre les autres. Saint Antoine, lui, est à gauche, âgé, la barbe et les cheveux gris, *sans nimbe*. En haut, dans le ciel d'or, apparaît saint François à mi-corps, le capuce relevé, tourné vers saint Antoine et le bénissant. Tandis qu'à Assise, saint Antoine continue à prêcher sans se rendre compte de l'apparition, à Florence il s'interrompt et fixe sur saint François un regard qui trahit, malgré l'insuffisance des moyens dont disposait l'artiste, l'étonnement et la confusion.

Nous avons là deux représentations à peu près contemporaines qui diffèrent sur plusieurs points, tout en ayant beaucoup de rapports. Les différences d'expressions s'expliquent surtout par ce fait qu'à Assise nous avons affaire à un vitrail tandis qu'à Florence nous nous trouvons en face d'une peinture sur bois.

Saint Antoine sauve des naufragés. — Cette composition est inspirée par un des miracles invoqués après la mort d'Antoine en faveur de sa canonisation [1]. Des navigateurs, surpris par une tempête dans les lagunes de Venise, sont jetés au large dans des espaces inconnus. Il fait nuit. Ne pouvant se diriger, ils se préparent déjà à mourir, lorsque saint Antoine apparaît sous l'aspect d'un rayon lumineux et les conduit au port.

Comme pour le miracle de saint François guérissant Barthélemy de Narni [2], l'artiste n'hésite pas à mettre ici saint Antoine personnellement en scène. Celui-ci s'approche du vaisseau chargé de monde et apaise la tempête d'un signe de la main.

Le choix de ce miracle qui n'a rien de particulier en lui-même et dont la valeur ne surpasse pas celle des autres, doit être attribué à la présence de compositions semblables parmi les fresques ou les vitraux que l'artiste avait vus et

[1] Ce miracle figure dans les anciennes légendes sous le no XIII, *De naufragiis*. Voy. P. Hilaire de Paris, p. 77 et suiv.

[2] Thode, 112.

qu'il pouvait imiter. En effet, un miracle analogue de saint François a été figuré, par exemple, sur le retable de Santa-Croce [1]. C'était d'ailleurs un sujet de représentations fréquentes. Un manuscrit du XI[e] siècle contient déjà une miniature où le Christ sauve un vaisseau en détresse [2].

Saint Antoine délivre des prisonniers. — Dans la légende primitive, ce fait n'est indiqué qu'incidemment, dans le chapitre qui traite de la dévotion du peuple de Padoue et des fruits de la prédication d'Antoine. On y trouve cette simple phrase : *captivitate pressos libertate donabat* [3], « Il rendait la liberté aux prisonniers. » Mais la légende passe ici trop rapidement sur un fait de la plus haute importance qui eut certainement un grand retentissement. Un document conservé au Musée municipal de Padoue nous permet de préciser ce renseignement sommaire : il s'agit d'une loi relative aux faillites qui fut promulguée sur les instances de saint Antoine, et d'après laquelle une personne endettée ne pouvait être mise en prison par ses créanciers si elle déclarait renoncer à la totalité de ses biens [4]. Antoine n'avait cessé de combattre l'avarice sous toutes ses formes, et la promulgation de cette loi fut un résultat direct de son activité bienfaisante. Quoi donc de plus naturel que la nouvelle de ce fait si important se soit bientôt répandue au delà de l'enceinte de Padoue, et ait été partout l'objet de nombreux commentaires ? Ainsi s'explique aisément le choix de cette scène.

A gauche, devant une tour carrée, sept prisonniers sont enchaînés. Celui de devant, seul entièrement visible, porte une chemise verte. A droite, saint Antoine, un livre rouge dans la main gauche, s'approche des malheureux en leur tendant affectueusement la main pour les délivrer de leurs chaînes.

Saint Antoine devant Ezzelino da Romano. — Si l'épisode précédent pouvait être ramené à une indication de la légende primitive, nous chercherions en vain, dans cette biographie, une allusion à la rencontre avec Ezzelino. Et pourtant cette entrevue a eu lieu, non pas comme la présentent les légendes du XIV[e] siècle (le *Liber Miraculorum* n° 35, la légende de Surius, chap. XXXIII), qui prêtent à saint Antoine des paroles qu'il n'a pu prononcer et à Ezzelino une attitude qu'il

[1] Thode, 116.

[2] F. Noack, *Die Geburt Christi in der bilden den Kunst*, etc., Darmstadt, 1894, p. 43.

[3] P. Hilaire, p. 21.

[4] Ce document a été publié par M. A. Gloria dans les *Documenti raccolti per la occasione del settimo centenario dalla nascita di S. Antonio*, Padoue, 1895 (tip. Antoniana), p. 3. — 1231, 17 marzo : Ad postulationem venerabilis fratris et beati Antonii confessoris de ordine Fratrum Minorum. Statutum et ordinatum fuit... Les déclarations frauduleuses étaient annulées.

n'a pu avoir, mais comme l'a décrit le chroniqueur Rolandino de Padoue[1] (XIII[e] siècle). Sans nous arrêter à des détails qui sortiraient du cadre de ce travail, résumons brièvement les faits historiques. A Padoue, comme dans tant d'autres villes d'Italie, deux partis se combattaient alors sans trêve : les Guelfes et les Gibelins. Malgré la paix conclue en 1229, les hostilités éclatèrent bientôt. Les Gibelins, sous la protection d'Ezzelino da Romano, préfet impérial de Vérone, furent victorieux et le chef des Guelfes, le comte Richard de San Bonifazio, devint leur prisonnier. Après une nouvelle campagne malheureuse, les Guelfes se retirèrent hors de la ville. Saint Antoine, alors à Assise, ayant reçu l'autorisation de prêcher où bon lui semblerait, vint à Padoue où il était particulièrement aimé. La misère provoquée par la guerre et l'état déplorable dans lequel il trouva le pays, les prières de ses amis et des alliés du comte de San Bonifazio le décidèrent à accomplir un acte périlleux. Il partit pour Vérone afin de demander à Ezzelino la mise en liberté des prisonniers guelfes. Bien qu'il connût le danger auquel il exposait sa liberté et sa vie elle-même en se rendant auprès de l'ennemi de l'Église, son âme chevaleresque ne lui permettait pas d'hésiter. Ezzelino respecta sa personne, le reçut même très probablement avec égards, sans toutefois accéder à sa demande[2].

D'après les légendes du XIV[e] siècle[3] (elles modifient le caractère de cette entrevue), saint Antoine adresse à Ezzelino des paroles de colère : « Tyran cruel, ennemi de Dieu, chien enragé ! » s'écrie-t-il. Là-dessus, celui-ci se repent et se comporte comme un chien battu.

Il semble que la représentation devant laquelle nous nous trouvons se fonde sur une version inconnue, intermédiaire entre les deux récits que nous venons de rapporter. Saint Antoine est introduit par un haut fonctionnaire (à gauche) auprès d'Ezzelino (à droite), vêtu en guerrier et armé d'une épée et d'un bouclier. Ezzelino, suivi d'un autre guerrier, plie le genou devant le saint qui l'exhorte avec autorité. Ainsi le tyran paraît frappé des paroles d'Antoine plus que ne le ferait supposer la donnée historique. D'autre part, l'attitude du saint n'a pas encore la violence que lui prêteront plus tard les légendes du XIV[e] siècle.

Le compartiment suivant contenait peut-être un épisode de la vie de saint Antoine ; mais il a été remplacé plus tard par le buste de saint Louis de Toulouse,

[1] Rolandino, livre III, chap. V.

[2] C'est seulement après la mort de saint Antoine que les prisonniers furent mis en liberté sur l'intervention du recteur de la confédération lombarde.

[3] *Liber Miraculorum*, n° 35.

(canonisé seulement en 1316). L'adaptation postérieure de cette figure est facile à reconnaître.

Chacune des scènes décrites se trouve dans un encadrement dont les contours se brisent et s'arrondissent symétriquement comme dans les anciens vitraux de France (Chartres). L'effet général des teintes est pâle. Le dessin des figures frappe par une certaine rudesse. La composition, réduite à ses éléments les plus simples, est claire, équilibrée et bien adaptée au genre du vitrail. Certaines figures, comme celle de saint François apparaissant au chapitre, ou de saint Antoine exhortant Ezzelino, ne manquent pas d'un aspect grandiose. Les gestes sont expressifs (saint Antoine délivrant les prisonniers; le chambellan introduisant saint Antoine auprès d'Ezzelino; saint Antoine exhortant Ezzelino). La figure du saint est bien mise en évidence.

Nous avons constaté que le peintre verrier du XIIIe siècle a puisé les faits non dans les sources écrites, mais dans des récits oraux. Il n'en est plus ainsi au XIVe siècle. La distance qui sépare l'artiste de l'époque à laquelle vivait le saint est trop grande. L'inspiration directe lui vient de la légende écrite.

La légende de saint François avait été vulgarisée par saint Bonaventure sous une forme dont le charme subjuguait les esprits. Cette version populaire évinçait toutes les autres, et c'est elle qui, fortement, inspirait les artistes éminents du XIVe siècle lorsqu'ils consacraient leurs efforts à la glorification du grand saint séraphique.

Pour saint Antoine, le cas est tout différent. Il existe un grand nombre de narrations du XIIIe siècle dérivant de la légende primitive qui n'est pas parvenue jusqu'à nous. Ces versions diffèrent entre elles par la forme, quelquefois aussi par le fond. Mais nous n'avons aucun indice qui puisse nous mettre sur la trace de celle qui était la plus répandue au XIVe siècle, et qui, par conséquent, a pu inspirer les artistes dont nous allons nous occuper.

Autant que possible, nous aurons recours aux versions les plus anciennes, c'est-à-dire aux manuscrits d'Assise (bréviaire écrit entre 1263 et 1302 publié par Azzoguidi), d'Ancône (publié par les Bollandistes), de Lisbonne (publié dans les *Monumenta Portugaliæ*), de Paris et de Lucerne (publié par le P. Hilaire de Paris).

Les manuscrits de Lisbonne, de Paris et de Lucerne n'offrent que de légères variantes. Ils constituent, selon toute probabilité, la version la plus ancienne de

la légende primitive. Nous citerons de préférence le manuscrit de Lucerne d'après la traduction qu'en a donnée le P. Hilaire de Paris[1].



École de Giotto. — Verrière reproduisant des scènes de la vie de saint Antoine. Assise, église Saint-François. (Cliché de l'auteur.)

Les vitraux de la chapelle de Saint-Antoine, dans l'église Saint-François à Assise, constituent l'œuvre d'art la plus importante de cette époque. Ils nous

[1] Voyez notre Annexe.

serviront de point de départ pour l'étude des autres représentations du XIVe siècle[1].

La chapelle de saint Antoine est la deuxième à droite pour le visiteur qui pénètre dans l'église inférieure par le grand portail.

Cette verrière se compose de deux parties : l'une, à gauche, semble dater de l'époque de Giotto ; l'autre, à droite, est quelque peu postérieure[2].

Ce grand ensemble atteste d'une manière éclatante le degré de perfection qu'avait atteint au XIVe siècle l'art du vitrail en Italie.

Dans l'église Saint-François à Pistoie, la chapelle de Saint-Antoine (à côté du chœur à droite) a été décorée de fresques par Puccio Capanna. Quelques fragments en ont été trouvés récemment, mais leur état est tel qu'il est difficile sinon impossible d'en reconnaître le sujet. D'après une inscription, la chapelle du chœur a été peinte en 1343. Selon toute probabilité, la date à fixer pour les fresques de la chapelle de Saint-Antoine se rapproche de cette dernière.

Les autres œuvres d'art, ne représentant que des épisodes isolés, seront mentionnées au fur et à mesure que le sujet de la scène nous en fournira l'occasion.

Dans la chapelle de Saint-Antoine à Assise, nous voyons sur le vitrail de gauche, au sommet :

Le massacre des missionnaires au Maroc. — Voici le texte de la légende :

« S'avançant donc dans la science et la vertu, saint Antoine était à Coïmbre, lorsque les reliques des premiers martyrs de l'Ordre des Frères Mineurs y furent apportées du Maroc par le prince Pierre qui, dans toute l'Espagne, publiait sa délivrance miraculeuse due aux mérites de ces saints martyrs. Au bruit de leurs miracles, Antoine sentit en lui-même la force et le mouvement de l'Esprit-Saint. Aussitôt il se ceignit les reins et arma son bras du zèle de la foi.

« Il disait dans son cœur : « Oh ! si peut-être le Très-Haut voulait bien m'associer au sacrifice de ses Martyrs ! Oh ! si fléchissant le genou pour le nom de Jésus, je pouvais offrir ma tête au glaive du bourreau ! Antoine, le verras-tu ce jour ? Et viendra-t-il pour toi, ce moment de bonheur ? » Telles étaient les pensées qu'il méditait en silence[3]. »

[1] Pour tous les détails, voir notre article dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1897, p. 59 et suiv. — Hauteur de la verrière : 6m,08 ; largeur : 4m,39.

[2] Excepté la scène inférieure qui a été exécutée par l'auteur de la moitié de gauche, ainsi que le *Miracle de la mule*, et l'*Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine*, qui sont des ouvrages modernes. — Voy. *Arch. st. dell' Arte*, p. 67.

[3] P. Hilaire, p. 189.

Le récit n'aborde qu'en passant le sujet même de l'exécution des martyrs. Résumons en deux mots les faits historiques [1]. En 1219, les Frères Mineurs avaient résolu, sur les pressantes instances de saint François, d'envoyer des missions parmi les incrédules. Leur but était moins de convertir les gentils que d'obtenir le martyre. Saint François partit lui-même pour l'Orient. En même temps, il envoya au Maroc cinq Frères, qui y furent décapités le 16 janvier 1220.

Sur le vitrail d'Assise, cette scène occupe deux compartiments séparés. Dans celui de gauche, nous voyons le Sultan assis sur un trône, tourné de profil à droite, ordonnant d'un geste au guerrier qui se trouve devant lui, d'exécuter tous les Frères. Dans celui de droite, un bourreau accomplit son œuvre. Deux têtes sanglantes gisent déjà sur le sol ; le troisième Frère est à genoux, les mains liées, attendant le coup qui va le frapper. Dans le fond, on entrevoit un autre moine prêt à subir le martyre. Le cinquième, dont il est question dans la légende, ne figure pas ici.

Cette scène a été représentée aussi dans la chapelle de Pistoie, au sommet de la paroi de droite. Le peu qu'il en reste ne nous permet pas de saisir les détails de la composition qui, d'ailleurs, ne semble guère s'écarter sensiblement de celle d'Assise.

Parmi les fresques qu'Ambrogio Lorenzetti exécuta en 1331, dans l'église de Saint-François à Sienne [2], il s'en trouve une qui a trait à ce sujet. Les personnages y sont plus nombreux qu'à Assise, mais l'ordonnance n'en est pas moins claire. Au milieu, dans le fond, le Sultan est assis sous un portique, de face et entouré des hommes de sa cour. Il a saisi son épée des deux mains et se penche en avant, observant d'un air féroce la scène qui se passe sous ses yeux. Au premier plan, deux Frères ont déjà été exécutés, comme à Assise. Les bourreaux qui les ont décapités se reposent, exténués de leur atroce besogne, tandis qu'un autre brandit le glaive pour décapiter le troisième Frère. Ces deux dernières figures sont traitées exactement comme à Assise. Attitudes, gestes, disposition des draperies, tout est identique. A côté, deux autres victimes attendent le supplice, dans la même attitude. Parmi les personnages qui assistent à la scène, les uns expriment la haine, les autres l'appréhension, la crainte et même la terreur. Cette œuvre a inspiré la plus vive admiration au grand sculpteur Ghiberti, qui en fait l'éloge dans ses commentaires [3].

[1] K. Müller, *Die Anfänge des Minoritenordens und der Bussbrüderschaften*, Fribourg, 1885.
[2] Crowe et Cavalcaselle, II, 305 et suiv.
[3] Ghiberti, *Commentaires*, dans Vasari (éd. Lemonnier), t. I, p. XXIII.

Au-dessous de cette scène, nous voyons à Assise :

La prise de l'habit fransciscain. — « Alors[1] non loin de Coïmbre, dans un lieu nommé Saint-Antoine (l'Abbé), demeuraient des Frères Mineurs, hommes simples et sans lettres, mais montrant par leurs œuvres l'esprit et la vérité de Dieu. Selon leur Règle, ils allaient souvent chercher l'aumône au monastère où résidait l'homme de Dieu. Or, un jour il vint à son ordinaire leur parler, et les prenant à part, il leur dit entre autres choses : « Mes frères bien-aimés, c'est « avec un grand désir que je prendrais l'habit de votre Ordre, si vous me pro- « mettez qu'aussitôt après m'avoir reçu, vous m'enverrez au pays des Sarrasins, « afin que je mérite, moi aussi, de recevoir la couronne du martyre. » Remplis de joie par les paroles d'un si grand homme, ils fixent au lendemain l'accomplissement de son désir, et craignant quelque péril dans le retard, ils abrègent le délai.

« Retournant joyeux à leur couvent, les Frères laissent Antoine demander au prieur la permission de son départ. Avec peine et à force de prières, il finit par l'obtenir ; les Frères n'oubliant pas leur promesse, arrivent, comme il était convenu, dès le matin ; puis aussitôt, dans le monastère, ils s'empressent de revêtir Antoine de l'habit de leur religion. Après cette cérémonie, un des chanoines accourt et lui dit sur un ton d'amère ironie : « Va, va, et deviens un « saint[2] ! » Se retournant vers lui, le serviteur de Dieu répond avec l'accent de l'humilité : « Si jamais tu apprends que je deviens un saint, tu en loueras « Dieu[3]. »

« Les Frères rentrèrent ensuite d'un pas rapide à leur couvent; et le nouvel hôte, qui les suivait, fut introduit, reçu avec toute l'expansion de la charité. »

A Assise, cette scène est, comme la précédente, encadrée dans deux compartiments latéraux. A gauche, saint Antoine, revêtu de l'habit des chanoines, nimbé, s'agenouille devant le prieur auquel il semble demander l'autorisation de quitter l'Ordre. Son visage est empreint d'une douce humilité. Le prieur le considère avec bonté tout en cherchant à le faire revenir sur sa détermination.

[1] P. Hilaire, p. 190.

[2] Nous nous écartons ici de la traduction du P. Hilaire qui ne nous paraît pas avoir saisi le sens rigoureux de ces paroles en les traduisant de la façon suivante : « *Un des Chanoines accourt le cœur plein de tristesse : « Va, va, dit-il à saint Antoine, tu deviendras un saint* ». Or voici le texte : *Quod cum factum fuisset, accurrens quidam de fratribus, ac Concanonicis ejus in amaritudine cordis loquebatur, dicens : « Vade, vade, quia Sanctus eris* ». Il faut tenir compte de cette nuance si l'on veut comprendre les œuvres d'art qui ont trait à cet épisode.

[3] La traduction du P. Hilaire ne rend pas l'accent d'humilité avec lequel saint Antoine prononce ces mots : *Cum me fore sanctum audieris, deum collaudabis* ». Le P. Hilaire traduit : *Si peut-être un jour vous apprenez que je deviens un saint, vous en louerez Dieu sans doute.*

Derrière lui apparaît le chanoine qui lui dit d'un ton aigri : « Va, va, et deviens un saint ! »

Dans le compartiment de droite, deux Frères Mineurs attendent saint Antoine. Le premier à gauche porte sur un bras l'habit destiné au nouveau membre de la congrégation, de sa main libre il lui fait signe d'approcher. Son compagnon, debout derrière lui, joint les mains et rend grâce à Dieu.





École de Giotto. — La prise de l'habit franciscain.

Assise, église Saint-François, chapelle Saint-Antoine (fragment de la verrière). (Cliché de l'auteur.)

Cette composition si simple est traitée avec un grand art. Les visages, autant qu'on peut encore en juger, car ils sont fort détériorés, sont expressifs, les attitudes et les gestes sont clairs, harmonieux et vivants. L'esprit du sujet a été bien saisi par l'artiste, qui n'a pas été embarrassé pour traduire ses sentiments sur le vitrail. Remarquons, par exemple, l'habileté avec laquelle il oppose la richesse et la vie facile des chanoines de Coïmbre à l'existence précaire des pauvres Frères Mendiants. A gauche, la scène se passe dans un intérieur splendide dont l'éclat est rehaussé par de brillantes couleurs. A droite, nous sommes en plein air ; les teintes sombres et l'absence de tout accessoire produisent l'effet d'un désert. Mais il y a plus : l'artiste a su exprimer par là

l'oppression qui suffoquait l'âme ardente de saint Antoine dans le couvent des chanoines, et l'air de liberté qu'il allait respirer au milieu des compagnons de saint François.

C'est peut-être cette scène qui a été représentée à Pistoie, au-dessous de la précédente. Le fragment découvert sous le badigeon fait apparaître saint Antoine en conversation avec un moine qui semble porter un panier contenant peut-être l'habit de l'Ordre franciscain. Dans le fond, on aperçoit une église. Comme précédemment, cette peinture est trop mal conservée pour que nous puissions en reconnaître exactement le sujet.

Par contre, nous avons eu la bonne fortune de retrouver au Musée chrétien du Vatican un petit panneau de Pietro Lorenzetti [1]. Cette composition faisait certainement partie du soubassement d'un retable. Le moment que l'artiste a choisi pour représenter la scène diffère de celui que le maître d'Assise avait adopté. Saint Antoine a déjà pris congé des chanoines. Il a déjà quitté son ancien habit. Maintenant il s'agenouille, non pas devant le prieur, mais devant le Frère franciscain qui lui passe le froc de l'Ordre. La scène a lieu en plein air, devant l'abbaye des chanoines. Dans le fond, derrière l'église et le couvent, apparaissent des cyprès autour desquels voltigent des oiseaux. Sur le devant, Antoine, sans auréole, revêt l'habit franciscain que lui présente un Frère Mendiant, au visage aimable et serein. A droite, un autre Franciscain tient entre les mains la corde dont Antoine va se ceindre. A gauche, un chanoine, joignant et s'étreignant convulsivement les mains comme s'il réprimait à grand'peine l'explosion de son courroux, semble dire au Frère infidèle : « Va, va, et deviens un saint ! ». Un autre chanoine, les mains cachées dans ses manches, regarde saint Antoine d'un air surpris et indigné. Dans le fond, à gauche, deux néophytes commentent l'événement avec vivacité. L'un d'eux se précipite hors de la sacristie, un gai sourire aux lèvres. Il interroge son camarade du regard et du geste. Celui-ci lui confirme avec amertume la défection d'Antoine qu'il désigne du doigt.

Aucune description ne saurait rendre le charme pénétrant de ce petit chef-d'œuvre. Là aussi, comme à Assise, l'esprit qui anime l'épisode est bien rendu. Les physionomies satisfaites et les attitudes délibérées des Frères Mineurs contrastent vivement avec l'air contrit et embarrassé des deux chanoines. La composition, pour être plus gracieuse que celle d'Assise, n'en conserve pas moins un caractère très religieux.

[1] H. : 0m,325. ; L. : 0m,38.

Le catalogue manuscrit du Musée chrétien, rédigé sous les auspices du regretté de Rossi, attribue (p. 243) ce petit panneau à Ambrogio Lorenzetti. Cependant, lorsqu'on le compare aux œuvres de l'école siennoise, on se rend compte facilement que l'auteur ne peut être que Pietro Lorenzetti. La



PIETRO LORENZETTI. — La prise de l'habit franciscain.
Vatican, Musée chrétien. (Cliché de l'auteur.)

manière d'Ambrogio est trop vigoureuse, trop sommaire et trop large pour qu'il ait pu peindre ce panneau, tandis que les œuvres de Pietro portent souvent le caractère de fine miniature que nous observons ici. Nous attirerons particulièrement l'attention du lecteur sur l'étroite parenté qui existe entre cette peinture et celle du Musée de Sienne (salle II, n° 29), qui représente le *Rêve de saint Bertold*; nous signalerons aussi le retable de l'Académie de Florence (n° 133), contenant des épisodes de la sainte Umiltà de Faënza. Remarquons ici la scène qui décore l'extrémité du gradin à droite (*la sainte enseignant deux Sœurs*). La petite église dans le fond, les types, les attitudes, le profil de la sainte, la modération du

coloris et le charme de l'invention rappellent d'une façon frappante le panneau du Vatican.

La prédication aux poissons. — Nous chercherions en vain le récit de cet épisode dans les légendes du XIIIe siècle. Le plus ancien recueil qui le contienne est celui des *Fioretti*, compilation anecdotique émanant de l'Ombrie et des Marches, et datant probablement du milieu du XIVe siècle[1]. Admettons que ce recueil ait été composé après l'achèvement de la verrière d'Assise ; il n'en est pas moins vrai qu'un récit analogue à celui qu'il nous donne semble avoir inspiré l'artiste. Il est empreint d'un charme naïf que nulle traduction ne saurait rendre. « Le Christ[2] voulant démontrer la sainteté de l'homme et de sa doctrine se servit, une fois entre autres, des poissons pour reprocher leur méchanceté aux infidèles. Un jour, saint Antoine cherchait en vain à prouver aux hérétiques de Rimini la vérité de la doctrine Romaine. Comme ils ne voulaient pas l'écouter, saint Antoine prit le chemin de la plage et, s'arrêtant sur le rivage entre la mer et l'embouchure du fleuve, inspiré du Saint-Esprit, commença à prêcher aux poissons. A peine avait-il prononcé quelques paroles, que d'innombrables poissons, grands et petits, arrivèrent à la hâte vers la plage et se rangèrent debout, les uns derrière les autres, suivant leur taille, de telle façon que les têtes sortaient de l'eau. Il leur parla des bontés du Créateur à leur égard... »

Ensuite il énumère les bienfaits suivants : l'élément si noble dans lequel ils vivent ; la faculté de choisir l'eau douce et l'eau salée ; la possibilité de gagner des abris pour fuir la tempête ; l'eau claire et transparente ; les facilités qu'ils ont pour se nourrir. Lors du déluge, les poissons seuls, parmi les animaux, ont été épargnés. Dieu leur a donné des nageoires, pour aller où ils le désirent. C'est l'un d'entre eux qui a eu le privilège de sauver Jonas. Ils ont procuré le denier au Christ pauvre. Ils ont été sa nourriture, avant et après la Résurrection.

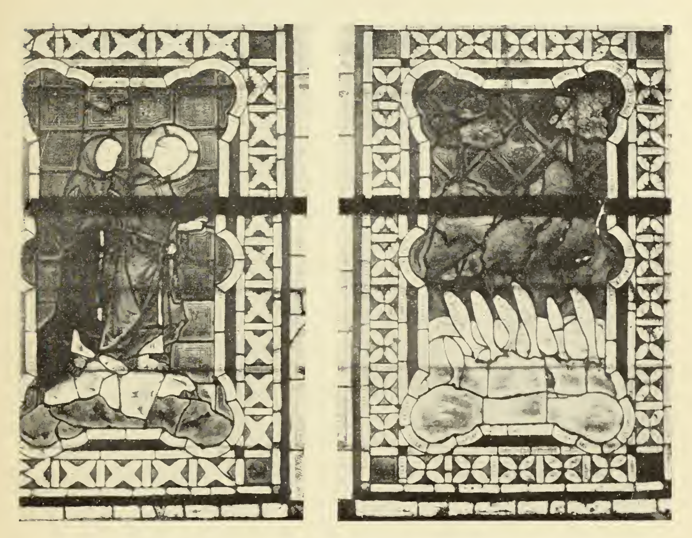
Puis il reprend :

« Tout cela fait que vous devez louer et remercier Dieu qui vous a accordé plus de bienfaits qu'à bien d'autres créatures. A ces paroles, les poissons commencèrent à ouvrir la gueule et à incliner leur tête en signe d'adoration. Alors saint Antoine, tout rayonnant, s'écria : « Béni soit Dieu que les animaux adorent,

[1] P. Sabatier, *ouv. cité*, p. CIX.

[2] *Fioretti di Messer Santo Francesco, neli quali se contiene la vita e li miracoli che lui fece in vita*, Venise (Bernardino Bindoni Milanese), 1543, p. 53.

« tandis que les hommes raisonnables le renient ! » Et plus il prêchait, plus la multitude des poissons augmentait. Alors les citoyens de Rimini, voyant ce miracle, accoururent en grand nombre. Les infidèles furent convertis et les fidèles fortifiés dans leur foi. Saint Antoine congédia les poissons en leur donnant la bénédiction, et tous s'en allèrent, témoignant de leur allégresse[1] ».



École de Giotto. — La prédication aux poissons.

Assise, église Saint-François, chapelle Saint-Antoine (fragment de la verrière). (Cliché de l'auteur.)

Sur le vitrail d'Assise, cette scène est représentée immédiatement au-dessous de la précédente : à gauche, saint Antoine est debout sur un rocher, tourné de profil à droite ; il s'incline vers les poissons, et leur parle en les attirant vers lui du geste. Derrière lui, son compagnon contemple le miracle avec stupéfaction. A droite, près de la falaise, les poissons approchent les uns derrière les

[1] Nous n'avons pas à faire ici la critique des sources. Cependant nous ferons remarquer que ce récit se développe d'une façon parallèle à la prédication de saint François aux oiseaux.

autres. Ils se dressent, sortent la tête de l'eau, ouvrent la bouche et s'inclinent en signe d'adoration, comme il est dit dans la légende[1].

Cette composition se rapproche beaucoup de la prédication de saint François aux oiseaux, que Giotto a peinte dans l'église supérieure. Dans l'une et l'autre, le prédicateur est à gauche, suivi d'un frère. Son capuce est abaissé, tandis que celui du disciple est relevé sur la tête. Les arbres sont traités de la même façon. Cependant des différences notables dans le détail (les gestes, par exemple) prouvent que ces deux œuvres ont été exécutées chacune avec la même indépendance.

Enchâssés entre les trois rangées que nous venons d'étudier, apparaissent, en lettres capitales, les mots suivants :

MINORVM SVMIT HABITVM
QVI COELVM TRANSFERVNTVR
PRAEDICAT TVRMAM PISCIVM
QVI VERBI(S CO)AGVNTVR[2]

Il prend l'habit des frères mineurs
qui sont conduits au ciel.
Il prêche à la multitude des poissons
qui se rassemblent au son de ses paroles.

Selon toute vraisemblance, nous avons là le fragment d'une ancienne hymne à saint Antoine. Son contenu aura très probablement guidé l'artiste dans le choix des sujets. Il est à regretter que l'autre moitié du vitrail ne contienne rien de pareil.

D'après M. Lempp et Salvagnini, ainsi que d'après l'historien de Rimini, Tonini, Giotto aurait peint le miracle de la prédication aux poissons à Rimini[3]. Ces auteurs n'ont pas pris la peine d'étudier le fond de la question. M. Lempp se base sur Salvagnini, Salvagnini sur Tonini, et Tonini invoque le témoignage de Vasari, de Paci et de Clementini, sans cependant citer l'endroit où il a trouvé cette indication. Nous allons soumettre au lecteur, en peu de mots, le résultat de nos recherches à cet égard.

[1] Ces poissons sont moins naturels que ceux des verrières de France datant de la même époque. Un vitrail de la cathédrale de Beauvais (XIII[e] siècle), sur lequel saint Pierre est représenté se jetant à la mer pour rejoindre le Christ, figure des poissons bien mieux dessinés que ceux d'Assise.

[2] La dernière ligne n'est pas entièrement lisible.

[3] Lempp, XII, p. 433, note. — Salvagnini, *ouv. cité*, p. 90. — L. Tonini, *Rimini nel secolo XIII*. Rimini, 1862, t. III, p. 345 et suiv.

Vasari [1] raconte les faits suivants : Giotto, après avoir terminé un ouvrage à Florence, fut appelé à Rimini par le prince Malatesta. Là il exécuta, dans l'église de Saint-François, plusieurs peintures qui furent détruites plus tard par Gismondo, le fils de Pandolfo Malatesta. Ensuite il décora le cloître de cette église de fresques représentant des scènes de la Bienheureuse Micheline de Pesaro [2]. Cet auteur ne parle donc aucunement du miracle des poissons.

Clementini n'y fait pas non plus allusion. Il mentionne de vieilles peintures exécutées en 1350 qui représentaient le miracle de la mule [3].

L'ouvrage de Paci, écrit peu de temps avant celui de Clementini, n'a pas été publié. Bien que nous en ayons consulté le manuscrit à la bibliothèque Gambalunga de Rimini, nous n'y avons pas trouvé de renseignements au sujet de la prédication aux poissons. D'ailleurs Clementini n'aurait certes pas omis un fait de cette importance si Paci, sa source principale, l'avait rapporté.

Il faut donc donner tort à tous les auteurs qui prétendent que Giotto a peint à Rimini la prédication aux poissons. Il se peut bien que, parmi les fresques que ce peintre exécuta à San-Francesco, la prédication aux poissons ait figuré. Mais c'est une simple hypothèse en faveur de laquelle on ne peut invoquer aucun récit historique.

Saint Antoine prêche dans un chapitre en Provence *(Vision de saint François [4])*. — L'auteur de la légende insérée dans les *Acta Sanctorum* raconte ce fait de la façon suivante : « Saint Antoine prêchait à des Frères rassemblés en un chapitre en Provence, sur le sujet de la Croix et de la Passion du Christ d'une voix douce, lorsque, tout d'un coup, le Bienheureux Père François, qui à ce moment vivait encore, mais dans une contrée lointaine, apparut à ses Fils par suite d'un miracle nouveau et inattendu. Il semble qu'il ait voulu donner son approbation à l'homme de Dieu et engager ses auditeurs à suivre l'exemple qu'il leur prêchait. Car un de ceux qui étaient présents le vit étendre les bras comme le Crucifié et bénir ensuite tous les Frères, en faisant sur eux le signe de la Croix [5]. »

Au XIIIe siècle, cette scène était représentée en plein air. Les artistes du siècle suivant la placent à l'intérieur d'un édifice.

[1] Éd. Sansoni, I. 392.

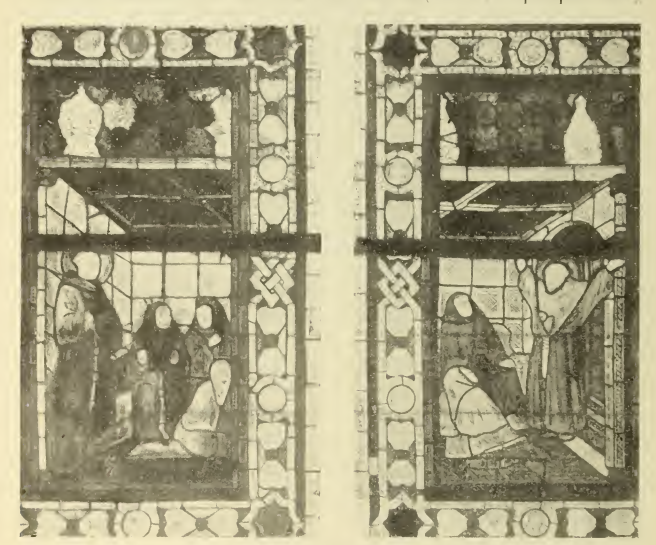
[2] Milanesi (note dans l'éd. du Vasari, *ibid.*) remarque que Giotto n'a pu être l'auteur de ces fresques, la Bienheureuse Micheline n'étant morte qu'en 1356.

[3] Cesare Clementini, *Raccolto istorico della fondatione di Rimino*, etc., Rimini, 1617, t. I, p. 432.

[4] Voyez p. 170.

[5] *Acta SS.*, p. 708.

Nous la trouvons à Assise au bas du vitrail (partie de droite). Comme les épisodes dont nous venons de parler, elle occupe deux compartiments juxtaposés. A gauche, saint Antoine, de profil et tourné à droite, prêche du haut d'une chaire, les mains ramenées dans les manches (attitude adoptée par Giotto).



École de Giotto. — Apparition de saint François pendant la prédication de saint Antoine.
Assise, église Saint-François, chapelle Saint-Antoine (fragment de la verrière). (Cliché de l'auteur.)

A droite, devant le portail qui donne accès à la salle, saint François apparaît étendant les bras comme le Christ en croix. Il est aperçu de tous les Frères présents qui expriment leur stupéfaction par des gestes variés et expressifs. A ce point de vue, l'artiste s'est écarté du sens précis de la légende pour des raisons d'esthétique très probablement. La vision subite de saint François est conçue et exécutée d'une façon grandiose. Saint Antoine la contemple avec un air de soumission qui ne nuit pas à sa dignité.

Giotto a représenté deux fois cette scène. Dans l'église supérieure d'Assise[1],

[1] Voyez grav. p. 34.

saint François apparaît au milieu de la composition. Il n'est aperçu que par le frère Monaldus et par le prédicateur lui-même. Son geste a quelque chose de moins spontané et de moins visionnaire que sur le vitrail de l'église inférieure. A Santa-Croce de Florence (chapelle Bardi), saint François est vu de tous les assistants comme sur le vitrail d'Assise. Saint Antoine est relégué dans le fond. Sur le panneau attribué à Taddeo Gaddi (Académie de Florence), saint François voltige dans les airs[1].



Giotto. — Apparition de saint François pendant la prédication de saint Antoine.
Florence, église Santa-Croce. (Cliché Alinari.)

Dans toutes ces représentations, saint Antoine est à gauche, de profil et tourné à droite, les mains jointes cachées par les manches. Partout il se rend compte de la vision devant laquelle il semble suspendre son discours avec un religieux respect.

Il y a cependant une nuance entre le vitrail d'Assise exécuté en l'honneur de saint Antoine et les peintures de Giotto et de Gaddi consacrées plus spécialement à saint François. Tandis que Giotto fait apparaître saint François au centre de la composition, le peintre verrier le place à droite dans une situation équivalente à celle de son disciple, qui est par conséquent moins effacé ici que sur les fresques.

[1] Alinari, 1487. — Thode, p. 148.

La prédication sur l'avarice. — Sur un vitrail du XIIIe siècle (église supérieure d'Assise), nous avons constaté la présence d'une scène qui se rapportait à la lutte de saint Antoine contre les abus dont les débiteurs étaient victimes à Padoue. Sans pouvoir invoquer un passage de la légende primitive, nous avons réussi cependant à expliquer cette composition par un fait historique dont la connaissance nous a été transmise, en dehors de la légende, par un statut public [1].

La représentation qu'il s'agit d'expliquer ici s'inspire d'un récit postérieur à la légende primitive, mais qui a pour base le fait historique auquel nous venons de faire allusion. Ce récit apparaît pour la première fois dans les soi-disant sermons de saint Bonaventure à propos de saint Antoine [2].

« Cependant je vais vous raconter une chose qu'il (saint Antoine) fit et que je me souviens d'avoir lue quelque part [3]. Lorsqu'il fut invité à prêcher auprès d'un mort il choisit le texte suivant : *Là où est votre trésor, là aussi sera votre cœur* [4]. Puis il ajouta : « Puisque ce mort préférait son argent à Dieu, son cœur se trou-« vera, non pas en lui, mais avec ses pièces d'or dans sa cassette. » En effet, lorsqu'on se mit à chercher le cœur du défunt, on le trouva dans la cassette. »

Sur le vitrail d'Assise, cette scène est figurée immédiatement au-dessus de la précédente. La composition doit être antérieure au récit que nous venons de donner. Les investigations faites sur le corps du défunt et dans sa cassette semblent ignorées de l'artiste. Sur la place publique, devant le portail de l'église, saint Antoine est monté en chaire. Il exhorte la multitude et montre du doigt le cercueil en prononçant les paroles : « *Là où est votre trésor, là aussi sera votre cœur.* » L'autorité du prédicateur se manifeste dans le geste et dans l'expression ; l'attention des assistants habilement groupés se traduit par leurs attitudes variées et expressives. Suivant la tradition d'alors, les hommes sont séparés des femmes qu'accompagnent leurs enfants.

Remarquons une figure du premier plan. Elle est assise, les jambes croisées, la tête soutenue par le bras. Cette pose, que nous trouvons ici pour la première fois, sera souvent adoptée dans la peinture florentine [5]. Nous la rencontrerons au siècle suivant.

[1] Voyez p. 172.

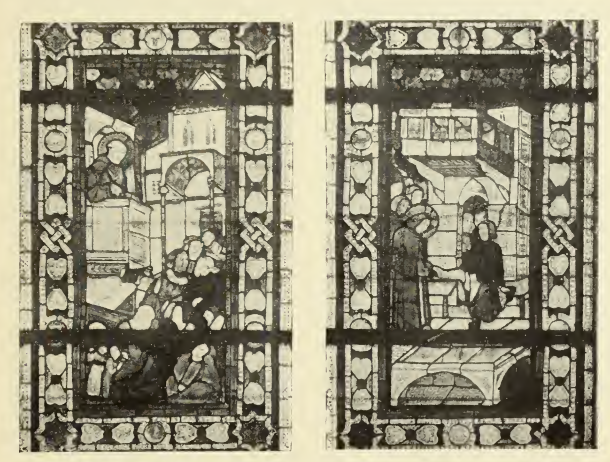
[2] Ces deux sermons paraissent apocryphes et datent probablement du commencement du XIVe siècle. Voyez l'introduction à la nouvelle édition des œuvres de saint Bonaventure, Quaracchi, 1882, p. XIII. Nous citons le récit d'après l'édition Borde, Lyon, 1678. III, p. 261.

[3] « Ego verum referam, quod legi ipsum fecisse in vita. » Ces mots *Ego verum* semblent indiquer qu'il puise ce renseignement ailleurs que dans la version qu'il a devant lui.

[4] Év. selon saint Luc, XII, 34.

[5] Cette attitude est d'ailleurs fréquente en France au XIIIe siècle. (Voy. les prophètes de la cathé-

Cette prédication contre l'avarice, présentée ici d'une façon si digne du saint en particulier et de l'art italien en général, prendra, dans les œuvres du xve siècle, la forme bizarre que lui a déjà donnée le récit dont il a été question plus haut. Nous assisterons aux perquisitions opérées dans le corps et dans la cassette du défunt.



École de Giotto. — La prédication sur l'avarice et le miracle de la jambe.

Assise, église Saint-François, chapelle Saint-Antoine (fragment de la verrière). (Cliché de l'auteur.)

Le miracle de la jambe. — Cet épisode symbolisant l'activité de saint Antoine comme confesseur n'a été introduit dans sa légende qu'à partir du milieu du xive siècle. Nous le trouvons dans le livre des miracles (ch. xxxiv[1]) :

« Il arriva un jour qu'un jeune homme de Padoue, nommé Léonard, confessa à l'homme de Dieu, entre autres péchés, celui d'avoir frappé sa mère d'un coup de pied avec une telle violence qu'elle en avait été projetée à terre. Saisi d'horreur, le saint lui en fit de vifs reproches, et lui dit entre autres choses : « Le pied qui a frappé un père ou une mère devrait être coupé ! » Là-dessus, cet homme, dont

drale de Reims, façade occidentale, et le relief en pierre calcaire de Notre-Dame de Paris : l'histoire de saint Étienne.

[1] *Acta SS.*, p. 731.

l'esprit simple n'avait pas saisi le sens de ces paroles, sous le coup des reproches de sa conscience et de l'indignation du saint, rentra chez lui et se mutila le pied. Cependant, la nouvelle répandue dans la ville parvint bientôt à la mère de Léonard, qui accourut auprès de lui. Le voyant dans cet état, et apprenant le motif de son action, elle se rendit chez les Frères et accusa saint Antoine d'avoir tué son fils. Alors le thaumaturge, sans prendre à mal ces injustes reproches, se rendit auprès de Léonard et, après avoir fait une ardente prière, remit le pied en faisant le signe de la Croix. A peine l'eut-il touché que le jeune homme se leva sain et sauf. »

Sur le vitrail d'Assise, cette scène est représentée à côté de la prédication contre l'avarice, dans l'encadrement de droite.

Sur le perron, devant sa maison, le jeune Léonard assis tend sa jambe au saint qui lui remet le pied. Sous la porte, la mère accompagnée d'une autre femme gémit sur le sort de son malheureux fils. Dans le fond, des spectateurs assistent au miracle.

Cette composition si simple et si claire témoigne d'un grand talent. Bien que le jeune Léonard soit vu de face, l'artiste a évité de nous présenter Antoine vu de dos. Il a même su lui donner une attitude toute naturelle, d'ailleurs, qui nous montre son visage presque de face [1].

L'attaque du démon. — Ce récit se trouve tout au long dans la légende primitive :

« Mais le démon, l'ennemi envieux de toute vertu et l'agresseur continuel des bonnes entreprises, s'efforça de détourner Antoine de l'œuvre du salut, en le harcelant par des illusions nocturnes. Et voici une chose qui n'est pas inventée, mais que l'homme de Dieu a révélée lui-même de son vivant à l'un des Frères. Une nuit, au commencement de la prédication quadragésimale, il accordait à ses membres fatigués le bienfait du sommeil : soudain, le diable le saisit fortement, le serre à la gorge et cherche à l'étouffer [2]. »

Nous trouvons cette scène au sommet du vitrail, dans l'encadrement de gauche.

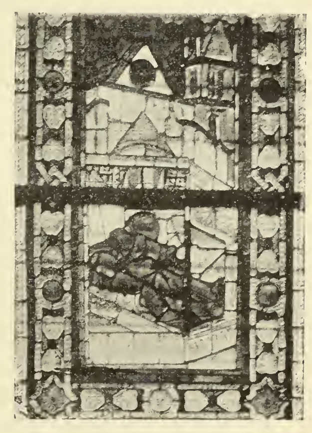
Devant la façade d'une église gothique italienne, saint Antoine dort dans sa

[1] Pour la composition, l'artiste avait des modèles à sa portée. La scène où saint François guérit un impotent est tout à fait analogue. Nous la trouvons représentée par Giunta Pisano (Sacristie de Saint-François à Assise), dans les retables du XIII[e] siècle consacrés à saint François à Rome (Vatican et à Pescia, ainsi que dans celui de Margaritone à Santa-Croce.

[2] Traduction du P. Hilaire, p. 196.

cellule, étendu sur sa couche, la tête appuyée sur le bras. Le démon, figure sombre, ailée, au visage repoussant, se jette sur lui et le saisit à la gorge.

L'encadrement de droite contient le *Miracle de la mule* et l'*Apparition de la Vierge avec l'Enfant Jésus à saint Antoine*. Il suffit d'un simple coup d'œil pour se rendre compte de l'origine moderne de ces deux dernières scènes, d'autant plus que le *Miracle de la mule*[1] ne semble avoir été connu et représenté que plus tard et que le motif de l'*Apparition de la Vierge avec l'Enfant*, tel qu'on le voit ici, est une création du XVIIe siècle. Ces deux miracles ont donc été substitués à une autre scène qui faisait pendant à la précédente. S'il nous était permis d'émettre une hypothèse à cet égard, nous admettrions volontiers que l'artiste a exposé ici le dénouement de l'épisode précédent, tel qu'il est décrit dans la légende[2] : « Antoine (attaqué par le démon) invoque aussitôt le nom de la Vierge sainte, et se signe au front d'un signe de Croix : l'ennemi du genre humain s'éloigne et le serviteur de Dieu est sur-le-champ soulagé.



École de Giotto. — L'attaque du démon.

Assise, église Saint-François, chapelle Saint-Antoine (fragment de la verrière). (Cliché de l'auteur.)

« Comme il ouvrait les yeux pour voir son agresseur s'enfuir, il vit toute la cellule resplendir de la lumière du ciel. Sans doute elle venait d'en haut, cette lumière merveilleuse, dont les rayons ne purent être supportés par l'esprit des ténèbres, et le forcèrent à se retirer confus[3]. »

[1] A vrai dire Clementini (*ouv. cité*, I, p. 432) date de 1350 une peinture de Ravenne aujourd'hui disparue qui représentait ce même sujet. Cet auteur n'ayant cependant pas toujours eu à sa disposition les ressources nécessaires pour vérifier la date des œuvres qu'il cite dans son volume, nous avons lieu de suspecter l'exactitude de son information, d'autant plus que nous ne connaissons pas de représentation de ces sujets qui soit antérieure à celle de Donatello.

[2] P. Hilaire, *Ibid.*

[3] Dans l'intérêt de l'iconographie générale de saint Antoine, je fais mention ici d'une miniature du XIVe siècle appartenant à l'école bourguignonne et se trouvant dans un manuscrit du *British Museum* (Harl. 2897 : Psalterium et officia). Elle représente saint Antoine à genoux devant le Seigneur qui le bénit. Un démon sort de la bouche du saint et s'enfuit. N'est-ce pas là l'illustration plus ou moins libre des

Cette verrière constitue un monument du plus haut intérêt pour l'iconographie de saint Antoine, tant par sa valeur artistique que par le caractère unique que présente le choix des scènes. En effet, les épisodes se déroulent l'un après l'autre sinon dans l'ordre chronologique, du moins dans un rapport toujours rationnel Après le massacre des missionnaires du Maroc, vient l'entrée du saint dans l'Ordre des Franciscains, puis se déroule sa vie féconde et miraculeuse dans l'Ordre. La prédication aux poissons nous révèle en lui l'adversaire victorieux des hérétiques; l'apparition de saint François pendant le chapitre de Provence nous montre le directeur de conscience au sein de l'Ordre. Ensuite, dans la prédication contre l'avarice, il apparaît comme le bienfaiteur des pauvres ; le miracle de la jambe atteste la grande influence qu'il exerce comme confesseur ; enfin, l'épisode du démon (tel que nous l'avons complété plus haut), permet d'entrevoir la force qu'il puisait dans la pureté de son caractère. Nous insistons ici sur cette corrélation entre les différents épisodes, parce que les ensembles que nous étudierons dans la suite ne nous présenteront plus que des faits isolés, le plus souvent des miracles, pris au hasard et n'ayant entre eux aucun lien. Ce phénomène, qui contraste d'une façon si frappante avec les grands cycles consacrés à saint François et à tant d'autres saints[1], a sa raison d'être dans le développement curieux de l'historiographie du saint. Notons ici le fait que la *Légende dorée* de Voragine, qui est restée la source de prédilection de tant d'artistes, ne nomme pas même saint Antoine.

Il est fort regrettable que les anciennes fresques de la chapelle, complément nécessaire de la verrière, aient disparu. Suivant une tradition mal fondée, elles auraient été exécutées par Giottino[2].

Terminons ce chapitre par l'étude de deux scènes qui manquent sur le vitrail d'Assise.

La prédication devant le pape. — Parmi les fragments des fresques de Pistoie, nous distinguons cet épisode sur la paroi de droite. Il est raconté comme suit dans la légende primitive[3] : « Ensuite, pour une affaire intérieure de l'Ordre, le ser-

scènes dont nous venons de parler? Saint Antoine, attaqué par le démon, est délivré par une vision surnaturelle représentée ici sous la forme du Sauveur lui-même. La présence du Christ est justifiée par un passage de la légende primitive. L'auteur parle d'une vision semblable au moment où il décrit sa mort (P. Hilaire, p. 202).

J'exprime ici à M. Walter de Gray-Birch mes plus vifs remerciements pour l'amabilité avec laquelle il m'a communiqué les renseignements relatifs à cette enluminure.

[1] Sainte Ursule, par exemple (Carpaccio à Venise).

[2] Voy. Thode, p. 275.

[3] Trad. H. Hilaire, p. 194

viteur de Dieu fut envoyé par son Ministre à la cour pontificale, où le Très-Haut le mit en si grande faveur auprès des vénérables princes de l'Église, que le souverain Pontife et tout le Sacré Collège des Cardinaux étaient empressés et pleins d'ardeur et de dévotion pour l'entendre prêcher.

« Il tirait de la Sainte Écriture des choses si belles et si profondes, et dites avec tant d'éloquence, qu'il eut le privilège d'être nommé familièrement par le pape l'*Arche du Testament*[1] ».

Nous voyons en effet la figure du saint qui prêche devant le pape entouré d'autres personnages, les uns assis, les autres debout. L'état fâcheux de cette fresque ne nous permet pas d'apprécier les détails de la composition.

En raison de la grande réputation dont il jouissait comme prédicateur, saint Antoine a souvent été figuré prêchant en chaire. Nous devons citer deux représentations de ce genre appartenant au XIVe siècle. L'une d'elles se trouve sur un reliquaire à Padoue (trésor du Santo[2]), et l'autre a été relevée par Don Nicolò da Santo Mauro d'après une fresque de 1387 à Bassano[3]. Dans les deux cas, saint Antoine repose une main sur le bord de la chaire, tandis qu'il élève l'autre en un geste explicatif.

L'Apparition à Luca Belludi. — Six ans après la mort de saint Antoine, en 1237, Ezzelino da Romano, le préfet impérial de Vérone, s'était emparé de la ville de Padoue. Sa domination cruelle et impie excitait la haine de ses sujets et l'animosité du Saint-Siège. En 1255, le pape, appuyé par la république de Venise et par le marquis d'Este, chargea le Cardinal Philippe Fontana, archevêque de Ravenne, d'organiser contre Ezzelino une croisade qui aboutit, en 1256, à la délivrance de Padoue[4]. De tous côtés on attribua ce succès à l'intervention de saint Antoine. Bientôt se forma une légende d'après laquelle il aurait fait savoir d'avance que la ville serait délivrée le huitième jour après sa fête.

Cet épisode a été rapporté dans les Vies du XIVe siècle. Nous le trouvons mentionné dans le *Liber Miraculorum* (§ 68). Seulement ce n'est pas à Luca Belludi mais à Barthélemy de Corradino, Gardien des Frères Mineurs de Padoue, que le saint se serait fait entendre. « Ce Frère veillait auprès du sépulcre de saint Antoine, et priait en pleurant pour la délivrance de Padoue, lorsque soudain, une voix venant du tombeau lui dit : Frère Barthélemy, ne crains point

[1] Saint Thomas d'Aquin a été qualifié de *lumière de l'Église*.

[2] Voy. Gonzati I, p. 199; reliquaire n° X.

[3] Voy. p. 39, note.

[4] Gonzati, I, doc. IX.

et ne t'attriste pas! Car, huit jours après ma fête, Padoue sera délivrée. » Cette prédiction se réalisa, grâce à Dieu. Plus tard, quelques Frères qui alors avaient veillé dans l'église affirmèrent avoir entendu la voix, et lorsque les Padouans eurent connaissance de ce fait, ils décidèrent de célébrer chaque année le huitième jour qui suivrait la fête du saint. »

Pourtant des chroniques très anciennes, telles que celle de Zambono di Andrea Favafoschi[1], mentionnent Luc Belludi, l'ancien compagnon de saint Antoine, comme ayant eu une vision du saint lors du siège de Padoue. Ce renseignement est confirmé par Michel Savonarole qui s'exprime de la façon suivante : « Lorsque le très cruel Ezzelino opprimait le peuple de Padoue, il (Luca Belludi), priait sans cesse pour sa délivrance. Ayant reçu une réponse de saint Antoine, il annonça avec joie au peuple la mort d'Ezzelino[2]. »

Pour concilier ces deux variantes, les auteurs plus modernes placent auprès de la tombe du saint, pendant cette fameuse nuit, les deux personnages ensemble, le Bienheureux Luca Belludi et le Gardien Barthélemy de Corradino[3].

La fresque dont nous avons à nous occuper ici se trouve dans la chapelle dite de Luca Belludi[4] (église du Santo). D'après Michel Savonarole, elle a été exécutée par Juste Menabuoi[5]. Saint Antoine apparaît à un Frère Mineur qui prie agenouillé devant la ville de Padoue. On distingue le palais della Ragione et la façade du Santo. Au-dessous de la fresque se déroule l'inscription suivante : « Hic dum Beatus Lucas deprecaretur Deum sedula oracione pro conservatione paduane civitatis, meruit a Beato Antonio sibi apparente revelationem habere[6]... »

[1] Cité par Salvagnini, *ouv. cité*, p. 160, note. « Lucas Nobilis de Belludis... Beato Antonio confessori olim eius socio et *revelatione habita*... »

[2] Michele Savonarola (auteur du xv[e] siècle), *De laudibus Patav.*, apud Muratori, *Rerum Italicarum script.*, t. XXIV, p. 1148-1149.

[3] Par exemple, de la Haye, *Vita S. Antonii Paduani*, dans Horoy., *ouv. cité*, p. 547.

[4] Autrefois cette chapelle était dédiée aux saints Philippe et Jacques. Voy. Gonzati, I, p. 40.

[5] Michele Savonarole, *ibid.* : « capellam comperies manu Justi pictoris ornatissimam ». Voy. aussi Gonzati, I, 236, et Crowe et Cavalcaselle, II, 410. Cette chapelle a été érigée en 1382 pour la famille Conti de Padoue.

[6] Ces fresques ont été entièrement repeintes au siècle dernier. C'est pourquoi nous nous bornons à en indiquer la composition sans nous arrêter aux détails.

CHAPITRE II

LE XV[e] SIÈCLE

Les œuvres d'art embrassant chacune un ensemble de représentations consacrées à saint Antoine sont les suivantes :

DONATELLO, bas-reliefs de bronze à Padoue (église Saint-Antoine).

LORENZO DI VITERBO, fresques à Montefalco (église Saint-François).

BENVENUTO DI GIOVANNI, fresques à Sienne (Dôme).

LORENTINO D'AREZZO, fresques à Arezzo (église Saint-François).

DOMENICO MORONE, fresques à Vérone (église Saint-Bernardin).

Une *Gravure italienne* retrouvée par M. Kristeller à la bibliothèque *Casanatense* à Rome.

A part cela, il existe plusieurs représentations isolées dont il sera question plus loin.

Avant d'entreprendre l'étude des différents épisodes au point de vue spécial de leur composition, il sera utile de nous familiariser d'une façon générale avec les œuvres qui offrent une série importante de représentations consacrées à la vie du saint.

DONATELLO A PADOUE

Dès la fin du XVI[e] siècle, l'autel pour lequel Donatello avait sculpté ses célèbres bas-reliefs n'existait plus[1]. Les bronzes du maître se trouvaient dispersés dans l'église du Santo lorsque, récemment, la *Présidence de l'Arche*, c'est-à-dire le Conseil préposé à l'administration de l'église, résolut, encouragée par les vœux de tous ceux qui portaient intérêt à l'église de Saint-Antoine et aux œuvres du grand sculpteur florentin, de reconstituer l'autel primitif tel qu'il avait été

[1] Pour la bibliographie de Donatello, voy. Milanesi (G.), *Catalogo delle opere di Donatello e bibliografia degli autori che ne hanno scritto...*, Florence, 1887. — Voy. aussi : E. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, I, p. 515 (note). Depuis la bibliographie de Milanesi, plusieurs ouvrages ont paru; nous en citerons les plus importants : Tschudi (H. v.), *Donatello e la critica moderna*, dans la *Rivista storica italiana*, vol. IV, fasc. II. — Trombetta (Pasq.), *Donatello*, Rome, 1887. — Villari (Pasq.), *Donatello e le sue opere* (*Discorso letto nell circolo degli artisti, la sera del 16 maggio*), Florence, Lemonnier, 1887. — Toschi (S. B.), *I bassorilieri di Donatello* (nuova antologia, t. IX, fasc. X). — Le même, *Le statue ed i busti* (*ibid.*, t. X, fasc. XIII). — Semrau, *Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo*, Breslau, 1891. — Bode, *Annuaires des Musées de Berlin*, XI (1889), p. 49 et suiv. ; p. 95 et suiv. — Vöge (W.), *Raffaël und Donatello*, Strasbourg, 1896. — *Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di S. Antonio in Padova*, Documents réunis par A. Gloria, Padoue, tip. Antoniana, 1895. — Boïto (C.), *La ricomposizione dell' altare di Donatello*, dans *l'Archivio storico dell' Arte*, 1895, p. 140.

conçu et exécuté par Donatello lui-même. Cette tâche difficile fut dévolue à l'éminent architecte M. Camillo Boïto, Directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Milan, qui s'était déjà acquis ailleurs des titres à la reconnaissance des amis de l'art par la restauration habile de monuments anciens. S'appuyant avant tout sur la description de l'*Anonyme de Morelli*[1] (milieu du XVIe siècle), le professeur Boïto a réédifié l'autel en suppléant au défaut presque complet de sources écrites par son talent et ses vastes connaissances. Son œuvre fut terminée pour la fête du septième centenaire de la naissance du saint, en 1895.

Ce maître-autel, s'élevant au milieu du chœur au-dessus d'un soubassement, domine ainsi toute la nef de l'église. Il est orné de bronzes sur le devant et sur le revers.

Au-dessous de la table (*mensa*), un *Christ au tombeau* est entouré de douze petits anges chantant et jouant des instruments. Plus haut, nous apercevons un autre *Christ au tombeau* entre deux miracles de saint Antoine. L'entablement supérieur est surmonté d'un grand crucifix, au-dessous duquel prend place une Madone avec l'Enfant, entre saint François et sainte Justine d'une part, saint Antoine et saint Daniel de l'autre. Plus bas, sur les côtés, au niveau de la table, saint Prodoscime (à droite) et saint Louis de Toulouse (à gauche). Au-dessous de ces saints, les symboles de deux évangélistes sont enchâssés dans le marbre.

Au revers, nous voyons deux autres miracles de saint Antoine, la mise au tombeau en marbre et, de chaque côté, le symbole d'un évangéliste.

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, cette composition a l'avantage de correspondre aux indications de l'*Anonyme de Morelli* qui passe pour un observateur consciencieux. Voici ce qu'il dit à propos de l'autel de Donatello[2] : « Nella chiesa del Santo sopra l'altar maggiore le quattro figure de bronzo tutte tonde attorno la nostra Donna, e sotto le ditte figure nello scabello le due istoriette davanti e le due da dietro pur de bronzo e de bassorilievo ; e li quattro Evangelisti nelli contorni, due davanti e dui da driedo, de bronzo e de basso rilevo, ma mezze figure ; e da dietro l'altar sotto il scabello il Cristo morto con le altre figure a circo, e le due figure da man destra, con le altre due da man sinistra, pur de basso rilevo, ma de marmo, furono de mano de Donatello ».

L'autel de M. Boïto est conforme, dans ses lignes générales, à cette description. Notons seulement que l'*Anonyme* parle de quatre statues entourant celle

[1] *Notizia d'opere di disegno* (pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli), seconda edizione riveduta ed aumentata per cura di Gustavo Frizzoni, Bologne, 1884.

[2] Anonyme de Morelli, éd. Frizzoni, p. 1.

de la Vierge, et que M. Boïto en avait six à placer. Il l'a fait de manière à ne pas contredire l'auteur du XVIe siècle. Celui-ci ne mentionne pas non plus les petits anges et les deux *Christ au tombeau*. M. Boïto a disposé les anges avec l'un des Christs au-dessous de la table; il a placé l'autre Christ entre les deux miracles. Enfin, les quatre figures de marbre en bas-relief, mentionnées dans le récit de l'*Anonyme*, n'existent plus aujourd'hui. L'autel de M. Boïto a aussi le mérite de satisfaire notre goût moderne et de répondre aux nécessités du culte.

Tout en reconnaissant le bel effet de cette reconstitution, nous sommes convaincu que la forme actuelle de l'autel ne répond pas à celle que lui avait donnée Donatello. Cette opinion nous a été suggérée par ce fait que l'ensemble n'offre pas l'aspect concentré et vigoureux que présentent les œuvres de ce genre au XVe siècle. Bien que rassemblées sur un seul et même autel, les différentes parties ne semblent pas faire corps. En particulier, les six grandes figures de saints ne sont pas unies entre elles par un lien naturel et spontané.

Nous ne nous bornerons pas à faire la critique de la forme actuelle, mais nous chercherons à nous représenter l'autel tel qu'il devrait être.

Les archives de l'œuvre du Santo, dont plusieurs documents ont été publiés par M. Gloria[1], nous fourniront la base de notre démonstration.

M. Boïto a placé les scènes des miracles et les symboles des évangélistes deux devant et deux derrière l'autel.

Voilà un arrangement tout à fait inusité au XVe siècle. Les épisodes relatifs au saint, patron de l'autel, se trouvent ordinairement sur le devant.

Si nous nous reportons aux documents de l'époque, nous ne tarderons pas à nous convaincre que ces quatre scènes formaient un ensemble tenant lieu de retable (*pala*). Voici en effet les termes d'un document du 10 mai 1447 : « Andrea dalle Caldiere fonditore di metalli al Maglio riceve lire 39 soldi 18 per avere fatto getar X agnolli e II guagnelista (évangélistes) e uno dei miracholi de Sant' Antonio che va le dicte cosse a la *anchona* over *palla* de lo altaro grande[2]. » Il s'agit donc bien d'un *cadre* (anchona) ou d'un *retable* (pala).

En 1448 (13 juin, fête du saint), le projet de l'autel fut soumis à l'approbation du public. On pourrait donc prétendre que sa forme a été modifiée depuis. Mais un document des 22-26 janvier 1449 démontre que les quatre miracles font toujours partie du *retable* : « Crediti di Donatello per sua manifatura de metere doro e darzento le quatro instorie de miracoli de la *pala* de laltaro grande. »

[1] Voy. l'ouvrage cité plus haut.

[2] Gloria, p. XVI.

Ces documents prouvent d'une façon certaine que Donatello a placé les quatre miracles ensemble sur le devant de l'autel.

Mais, dira-t-on, l'*Anonyme de Morelli*, qui a vu l'autel un siècle après sa fondation, parle de deux scènes sur le « devant », et de deux scènes placées « derrière »! « Sotto le ditte figure (statues des saints) nel scabello le due istoriette



Autel de Donatello au Santo de Padoue, reconstitué par M. C. Boïto.

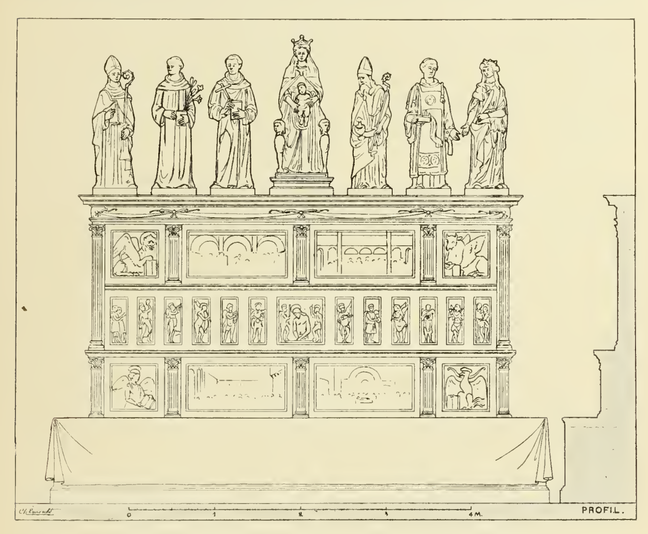
(Cliché Alinari.)

davanti e le due *da dietro*... e li quattro Evangelisti nelli contorni, dui *davanti* e dui da *driedo*... »; il poursuit : « e da *dietro l'altar* sotto il scabello il Cristo morto con le altre figure a circo... »

Constatons que lorsqu'il parle des scènes et des évangélistes, il emploie simplement les termes « devant » et « derrière », tandis qu'il mentionne expressément comme se trouvant « derrière l'autel » le bas-relief de la *Déposition*. N'y a-t-il pas dans cette nuance une indication précieuse?

Nous savons en effet qu'en Italie les retables du XVe siècle — contrairement à ce qui se faisait alors en Allemagne — ne reposaient pas immédiatement sur la table de l'autel, mais sur un escabeau destiné à recevoir les objets nécessaires au culte (tels que les cierges, le crucifix, etc.). Cet escabeau était souvent consi-

déré comme le soubassement du retable, et orné de peintures ou de sculptures. Admettons que deux miracles aient recouvert ce gradin et que les deux autres aient été placés plus haut dans le fond, nous aurons ainsi l'explication toute naturelle des termes employés par l'*Anonyme*. « Devant », indiquerait la



Essai de reconstitution de l'autel de Donatello au Santo de Padoue.

surface verticale du gradin ; « derrière », celle du retable même. On s'expliquerait de même pourquoi il désigne expressément l'autel, « derrière l'autel », lorsqu'il s'agit de la *Déposition*, tandis qu'il ne précise pas lorsqu'il parle, quelques lignes plus haut, des miracles et des évangélistes. Dans ce cas, le *Miracle de la mule* et le *Miracle de l'enfant* auraient occupé la rangée inférieure, et les deux autres la rangée supérieure ; en effet, dans les deux premiers, le point de vue est au centre de la composition, tandis que dans les deux autres il se trouve à la base : preuve certaine que ces quatre miracles étaient placés deux par deux à des hauteurs différentes. De cette façon, nous mettrions d'accord les documents contemporains de Donatello et l'*Anonyme* dont le passage, un

peu vague, aurait donné lieu à une interprétation erronée; les symboles des quatre évangélistes ne seraient plus isolés et dispersés aux quatre coins de l'autel, mais figureraient comme encadrement à côté des miracles.

M. Boïto a placé le *Christ au tombeau* et les anges au-dessous du niveau de la table. Le document du 10 mai 1447, cité plus haut, nomme expressément les dix anges comme faisant partie de la *pala* de l'autel[1].

En outre, un document du 2 avril 1449 semble indiquer que le devant d'autel fut peint par Squarcione[2] : « Lire 3 soldi 14 allo Squarciono per depenzere uno altipeto (parapetto, Doria). »

Cependant, dans ce dernier document, le maître-autel n'est pas nommé; il se pourrait donc que cet ouvrage ait été placé ailleurs.

Le silence que garde l'*Anonyme* à l'égard des anges, complique, il est vrai, la question, mais nous y reviendrons plus tard.

Nous avons dit plus haut l'emplacement qu'occupent les statues, et par quel procédé habile M. Boïto a su sortir de l'embarras où le mettait l'*Anonyme* qui n'indiquait que quatre statues de saints, alors qu'il y en avait six à placer. M. Boïto s'est laissé guider, dans le classement de ces figures, par la symétrie des gestes et des costumes. Aux côtés de la Vierge, saint François et saint Antoine se font pendant, puis aux extrémités de la partie supérieure de l'autel, sainte Justine et saint Daniel font de la main signe à quelqu'un d'avancer; enfin, plus bas, les deux évêques coiffés de la mitre, saint Prodoscime et saint Louis de Toulouse, dont l'attitude et les gestes ne sont pas faciles à comprendre, ornent les extrémités latérales de l'autel.

Saint Prodoscime, le vénérable protecteur de Padoue, tient de la main gauche un vase, et de la main droite une crosse d'évêque. Il se penche à gauche vers un objet invisible sur lequel il dirige un regard compatissant. Voilà déjà un fait qui rend injustifiable l'emplacement actuel du saint. Donatello n'a jamais donné une expression vague à ses physionomies. Il a toujours su composer ses figures de façon à ce que l'on reconnût à première vue ce qu'elles étaient censées exprimer (exemple : les portes de la sacristie de San-Lorenzo à Florence).

En outre, quiconque a étudié les rapports iconographiques entre les saints de Padoue, sera surpris de voir le jeune Daniel inviter saint Prodoscime (le protecteur de Padoue par excellence) à s'approcher du groupe de la Vierge et de l'Enfant. Il semblerait d'après cette disposition que Daniel fût supérieur à Pro-

[1] Plus tard on en commanda deux autres à Donatello. Ce sont probablement ceux dont l'un joue de la harpe et l'autre des cymbales et dont la décoration du fond est rehaussée.

[2] Doria, XVII.

doscime (n'oublions pas qu'il y a une hiérarchie dans le monde des saints comme dans le clergé) ; mais une telle hypothèse ne résisterait pas à l'examen des nombreuses représentations qui établissent la supériorité de saint Prodoscime; et si ce geste de Daniel ne s'adresse pas à Prodoscime (qui, d'ailleurs, ne voit pas Daniel), comment l'explique-t-on ?

A l'autre extrémité de l'autel, saint Louis de Toulouse, faisant pendant à Prodoscime (ce qui est une nouvelle anomalie), esquisse de la main droite un geste de surprise et d'assentiment. Il semble en conversation avec quelqu'un qui ne figure pas ici, et il ne prête aucune attention au geste de sainte Justine qui, du haut de l'autel, paraît l'inviter à la suivre auprès de la Vierge. Ici également nous constatons un manque de clarté.

Sur l'autel même, les saints sont séparés par des cierges dont l'effet sur l'ensemble de la composition est déconcertant. Le groupement systématique par ordre de costumes et d'attitudes est d'une banalité qu'on n'est pas habitué à rencontrer dans les œuvres de Donatello.

Cet artiste n'aurait-il pas créé ici un de ces grands ensembles qui ont constitué plus tard le thème préféré de l'école de Venise, une *Santa Conversazione ?* Dans ce genre de compositions, les saints forment un cortège imposant autour du groupe de Notre-Dame et de l'Enfant Jésus, et se communiquent mutuellement, par des gestes divers et mesurés, leurs sentiments de dévotion.

En combinant les figures d'après cette conception, nous obtiendrons d'un côté (à droite), le groupe des anciens protecteurs de Padoue, et de l'autre côté (à gauche), celui des saints franciscains nouvellement en honneur. Nous avons déjà rencontré une disposition analogue dans les tableaux de Fra Angelico à Florence (p. 62) et de Filippino Lippi à Munich (p. 99). De cette façon, saint François conserverait la place qu'il occupe actuellement ; à sa droite viendrait son disciple saint Antoine, qui aurait pour voisin saint Louis. Saint Antoine, tout en marchant vers le centre, solliciterait l'assentiment de saint Louis qui lui ferait de la main un signe approbateur.

Saint Prodoscime serait à la gauche de la Madone, et contemplerait d'un air compatissant l'Enfant Jésus ; suivraient saint Daniel et sainte Justine. Saint Daniel se retournerait vers cette dernière et l'inviterait à passer avant lui, mais elle refuserait du geste. L'attitude et les physionomies de ces deux figures ne s'expliqueraient bien que dans cette situation.

On objectera peut-être que saint Antoine, auquel est voué ce temple, ne devrait pas apparaître en seconde ligne. Nous répondrons en priant le lecteur de se reporter aux chapitres où nous avons étudié la figure du saint. En effet,

nous avons établi que lorsque saint Antoine se trouve en compagnie de saint François, il occupe presque toujours le second rang. Ainsi Donatello n'aurait fait que se conformer à une règle traditionnelle.

Mais, dira-t-on peut-être, l'*Anonyme* ne mentionne que quatre figures de saints sur l'autel où vous en mettez six ! Nous répondrons que l'histoire de la basilique, telle que l'a établie Gonzati, prouve qu'à la fin du XV[e] siècle des remaniements importants furent opérés dans le chœur et dans les chapelles[1]. Qui sait si, à l'occasion d'une de ces modifications, deux statues n'ont pas été purement et simplement enlevées et placées autre part ? Cette opération était facile à faire, ces statues n'étant que posées sur l'autel.

D'après notre reconstitution, le gradin aurait été tout indiqué pour servir de support aux candélabres.

Peut-être le *Christ au tombeau* et le chœur d'anges se trouvaient-ils entre le gradin et les deux scènes des miracles[2]. Cachées derrière les candélabres et les objets divers du culte, ces figures auraient ainsi échappé à l'*Anonyme*.

Dans ce cas, nous proposerions d'ordonner la série des anges comme nous l'avons indiqué sur notre esquisse. Les deux chérubins exprimant la douleur et la pitié seraient placés des deux côtés de la *pietà*. Cette note plaintive irait en s'atténuant à mesure que les anges s'éloigneraient du centre, et finirait par se transformer en un chant d'allégresse entonné par les deux couples de *putti* que nous réserverions pour les extrémités. La pensée du triomphe qui se rattache aux souffrances et à la mort de Notre-Seigneur trouverait ainsi une expression digne d'elle.

La petite *pietà*, placée actuellement entre les deux scènes, et qui est d'ailleurs très inférieure aux autres groupes, ne ferait pas partie de l'autel. Aussi n'en est-il pas question dans les documents qu'a publiés M. Gloria.

Les bas-reliefs représentant les miracles de saint Antoine, ces chefs-d'œuvre de composition, sont traités en esquisses. Le détail n'en est donc pas poussé comme sur les portes de Ghiberti à Florence.

Comme l'indiquent les documents, ils ont été dorés par Donatello. Seulement, il ne faudrait pas s'imaginer que le tout ait été uniformément recouvert

[1] Gonzati, *ouv. cité*, t. I, p. 75 et suiv.

[2] L'emplacement que nous proposons ici pour le Christ au tombeau correspond tout à fait aux usages qui étaient alors en vigueur non seulement en Italie, mais aussi en France. En effet, le « retable de la Tarasque », dans l'église Saint-Sauveur à Aix (XV[e] siècle, moulage au Trocadéro), offre une disposition analogue. Les figures du centre, la Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne, portent sur une base ornée d'un bas-relief qui représente le Christ à mi-corps sortant du tombeau.



Héliotypie E. Le Deley, Paris

H. Laurens, éditeur, Paris

DONATELLO - MIRACLE DE L'ENFANT PADOUE. - Eglise du Santo *(Cliché Alinari)*



Héliotypie E. Le Deley, Paris
H. Laurens, éditeur, Paris.

DONATELLO - MIRACLE DE LA MULE PADOUE. - Eglise du Santo *(Cliché Alinari)*

d'or. Un bas-relief au Bargello, à Florence, attribué à Donatello et figurant un crucifiement, peut nous fournir un exemple des dorures exécutées à cette époque. Les objets suivants seuls ont reçu la dorure : bordure et ornements des vêtements, auréoles, cuirasses, armes, bois des échelles et des échafaudages. D'après ces données, nous pouvons facilement nous représenter ce qui était doré dans nos bas-reliefs de Padoue. (Les traces de la dorure sont le mieux conservées dans le *Miracle de la jambe.*) Comme il est aussi question *d'argent*[1] dans les documents, on est en droit d'admettre que les parties non dorées, telles que les chairs par exemple, ont été recouvertes d'une couche d'argent. L'effet d'ensemble était certes infiniment plus artistique que celui qu'aurait produit une dorure uniforme de tout le bas-relief.

Des documents récemment publiés démontrent que les ressources de l'administration de l'église n'auraient pas suffi à payer les frais de l'autel, sans l'intervention d'un riche lainier de Padoue, Francesco da Tergola qui, en 1446, offrit spontanément 1500 livres pour la confection d'un retable, à la condition que ses armes y figureraient[2]. L'offre et la condition furent acceptées avec empressement, et, en effet, un écusson placé sur le bas-relief représentant le *Miràcle de l'enfant* (à droite entre deux femmes, vues de profil et à la gorge opulente), porte une flèche transperçant un disque de gueules coupé d'un trait horizontal. Or, à qui appartiendraient ces armes sinon à la famille de Francesco da Tergola ? On comprend aisément que l'écusson d'un simple citoyen qui n'avait fait que contribuer pour une part à la dépense totale de l'autel, n'ait pu y figurer d'une façon aussi apparente que s'il s'était agi des armes d'un souverain ou du propriétaire de l'ouvrage.

Rappelons enfin que Donatello a exécuté cette œuvre en collaboration avec plusieurs de ses disciples : Giovanni da Pisa, Urbano da Firenze, Antonio Celino da Pisa, Francesco del Valente de Florence et Nicolò ; et les artistes suivants dont M. Gloria a découvert les noms : Antonio da Ragusi, un certain Bastiano, Francesco di Antonio Pietro, un certain Giovanni (da Padova ?) et Giacomo l'orfèvre, fils de Baldassare da Prata. Si la composition de l'ensemble a pour auteur unique Donatello lui-même, il faut souvent mettre l'exécution du détail sur le compte de ses élèves.

[1] Gloria, XVII, 1449, 22, 25 Gennanio : « Crediti di Donatello per sua munifatura di metere doro e darzento le quatro instorie de miracoli. »

[2] Gloria, XV. Doc. 1446, 13 avril, 13 juillet. C'est la première fois que le nom est donné d'une façon correcte.

Lorenzo di Viterbo, Benvenuto di Giovanni, Lorentino d'Arezzo Domenico Morone, la « gravure de Rome »

Les fresques de Lorenzo di Viterbo, dans l'église Saint-François à Montefalco, se trouvent près du portail, à gauche lorsqu'on pénètre dans la nef. On y voit saint Antoine de Padoue entre deux scènes représentant des miracles. Dans l'une, il chasse un démon et dans l'autre, il remet la jambe du jeune Léonard.

Au-dessous, on lit l'inscription suivante :

« Quatuor miracula in isto homine perpetrata dicunt precibus et meritis beati Antonii. »

« Cicus videt, surdus audit, mutus loquitur et possessi a demone liberantur. »

Cette dernière phrase est une interprétation libre du *si quæris miracula.*

En face de cette fresque, de l'autre côté de la nef, une composition analogue est consacrée à saint Bernardin de Sienne et datée de 1461 [1].

M. Corrado Ricci met en doute l'attribution de ces fresques à Lorenzo di Viterbo [2]. Ayant découvert la date de sa naissance (1444), il ne pense pas que Lorenzo ait pu exécuter ces peintures à l'âge de dix-sept ans ; mais il est probable que si M. Ricci avait pu comparer les fresques de Montefalco avec celles de Viterbe, il aurait changé d'avis. On peut, en effet, établir de nombreux rapprochements entre le *Sposalizio* de Viterbe (dont l'*Archivio st.* publie un dessin) et la fresque de Montefalco. Les types sont les mêmes [3]; il y a des analogies frappantes dans l'exagération des gestes, dans l'attitude figée des personnages. Enfin, la note explicative au bas de la composition se trouve aussi bien à Viterbe qu'à Montefalco, et, qui plus est, dans les mêmes caractères [4]. Du reste, les peintres de ce temps s'émancipaient de très bonne heure, et il n'est pas impossible que Lorenzo ait reçu une commande à l'âge de dix-sept ans.

Ces fresques ont une certaine parenté avec celles dont Benozzo Gozzoli avait décoré le chœur de l'église, neuf ans auparavant (en 1452) [5].

[1] Crowe et Cavalcaselle, IV, 147.

[2] Corr. Ricci, *Lorenzo di Viterbo*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1888, p. 27 et p. 61.

[3] Voy. le type de l'homme de gauche qui brise sa canne dans le mariage de la Vierge et les visages de Montefalco.

[4] D'ailleurs M. Schmarsow, *Melozzo da Forli*, Speemann, 1886, p. 59, attribue aussi à Lorentino d'Arezzo ces fresques dans lesquelles, dit-il, on voit non seulement l'influence de Gozzoli, mais aussi celle de Piero della Francesca, tandis qu'à Viterbo on ne sent que celle de Benozzo Gozzoli.

[5] Voy. M. Wingenroth, *Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli*, Heidelberg, 1897.

Benvenuto di Giovanni a représenté, vers 1455, trois scènes de la vie de saint Antoine dans le baptistère de Saint-Jean à Sienne[1]. Elles se trouvent sur la partie supérieure de la paroi de gauche, lorsqu'on se place en face de l'autel. Au



Lorenzo di Viterbo. — Saint Antoine de Padoue ; il exorcise un possédé ; miracle de la jambe.
Montefalco, église Saint-François. (Cliché Alinari.)

sommet, on aperçoit le *Miracle de l'enfant*, plus bas le *Miracle de l'avare* et celui *de la mule*.

Les détails sont invisibles par suite du mauvais état de ces fresques recouvertes d'une couche épaisse de poussière.

Suivant Crowe et Cavalcaselle, aucune œuvre de Lorentino d'Angelo d'Arezzo,

[1] Crowe et Cavalcaselle, IV, 77.

élève de Piero della Francesca, ne nous serait parvenue[1]. Pourtant les fresques de la chapelle de Saint-Antoine, dans l'église Saint-François à Arezzo, sont mentionnées dans les anciens Guides comme étant de lui ; étant donné que ces peintures trahissent tout à fait l'imitation, d'ailleurs imparfaite, de Piero, nous n'avons, pour le moment, aucune raison de contester cette attribution.

Cette œuvre, bien mal conservée, se rapproche par sa composition de la peinture de Montefalco. Au milieu, la figure du saint est entourée de quatre scènes représentant le *Miracle de la mule*, la *Prédication aux poissons* (avec le *Sauvetage d'un navire* dans le fond), le *Miracle de l'avare* et la *Guérison de la jambe*.

Au-dessous de chaque scène, une inscription en détermine le sujet. Ainsi on lit au-dessous du *Miracle de la mule :* « Qualiter orationibus beati Antonii ad confessionem quorundam hereticorum animal famelicus spreto cibo Eucaristiam adoravit. »

Au-dessous de la *Prédication aux poissons :* « Cum beatus Antonius ab Ariminensibus sperneretur secus litus maris piscibus predicavit, qui audire mirabiliter convenerunt. Periclitantem navem liberavit. »

Au-dessous du *Miracle de l'avare :* « Ubi est thesaurus tuus, ibi et cor tuum erit. »

Au-dessous de la *Guérison de la jambe :* « Quidam iuvenis ira motus matrem pede percussit, deinde penitentia ductus ipsum abscidit. Tum beatus Antonius sanavit. »

L'influence prépondérante de Piero della Francesca se manifeste surtout dans le choix des types, dans les attitudes, et, d'une façon générale, dans la composition. Mais l'imitateur est loin d'égaler le maître. On est frappé de la dureté des contours, de la raideur des attitudes, de l'imperfection du dessin et de l'absence d'imagination dans la mise en scène. Le relief, si transparent et si vivant chez Piero, devient ici brusque et heurté. Chose curieuse : les deux scènes supérieures sont encombrées de personnages, tandis que l'artiste a donné plus d'air à celles de la rangée inférieure. Peut-être aura-t-il commencé par le haut, et sur l'avis d'un juge compétent aura-t-il traité différemment les scènes inférieures dont la composition est plus satisfaisante.

Suivant l'inscription qui se trouve au-dessous de la figure de saint Antoine, cette fresque date de 1480. Elle a donc été exécutée environ vingt-six ans après les peintures de Piero della Francesca dans le chœur de la même église.

Domenico Morone décora, à la fin du XV[e] siècle, la chapelle de Saint-Antoine

[1] Crowe et Cavalcaselle, III, p. 324.

dans l'église Saint-Bernardin à Vérone. Ces fresques ont été débarrassées récemment de la couche de plâtre qui les rendait invisibles. La chapelle, construite sur un plan octogone, offrait cinq panneaux à la décoration. Malheureusement, des fenêtres pratiquées dans les murs ont détruit presque entièrement les fresques qui recouvraient deux de ces panneaux. Le reste est mutilé de telle sorte qu'on a de la peine à distinguer les différents sujets représentés.

Sur la première lunette à gauche, on voit le *Miracle de la mule ;* sur la troisième, une *Résurrection ;* sur la cinquième, la *Guérison de la jambe du jeune Léonard;* la peinture du panneau de gauche (au-dessous de la lunette) représente la *Rencontre de saint Antoine et d'Ezzelino ;* celle qui lui est opposée, la *Prédication de saint Antoine contre l'avarice.*

Comme à Montefalco et à Arezzo, nous sommes ici en présence d'une œuvre de second ordre dont l'auteur a subi l'influence d'un grand maître. Le prestige exercé par le Pisanello sur Morone est indéniable. Dans quelques-unes des scènes, ce dernier fait preuve de belles qualités ; il sait être dramatique et profond. Toutefois, à l'époque où nous nous trouvons (fin du XV[e] siècle), la manière du maître a quelque chose de primitif et d'arriéré qui est commun d'ailleurs à toute l'école véronaise du temps[1].

M. Kristeller a découvert, dans la bibliothèque *Casanatense* à Rome, une gravure italienne de la fin du XV[e] siècle qui représente saint Antoine méditant sur l'arbre[2]. L'encadrement de cette figure est formée par treize compositions tirées de la vie du saint.

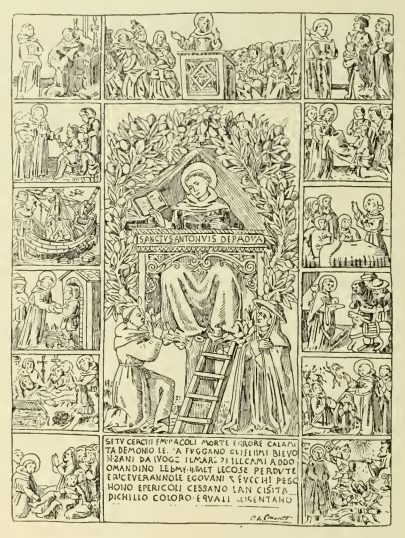
Pour des raisons de style, M. Kristeller rapproche cette gravure du *Monte Santo* (1477) et des *Illustrations du Dante* (1481). Il trouve aussi dans la longue inscription en dialecte toscan qui se déroule au-dessous de la figure du saint un indice particulier de son origine florentine. C'est une traduction libre du *si quæris miracula.* Nous la reproduisons ici dans la pensée qu'elle pourra servir à mieux faire comprendre le sujet des épisodes représentés autour de la composition centrale.

« Se tu cerchi emiracoli, morte, errore, calamita. demonio. lebra fuggano, gli fermi sievon sani ; da luogo il mare ed i ilecami ; addo o mandino le membra et le cose perdute e riceverranole egovani ed evechi peschono e pericoli cessano la nicissita dichillo coloro equali lo sentano. »

[1] G. Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento*, Milan, 1891, p. 304.

[2] *P. Kristeller,* dans l'*Archivio st. dell' Arte*, 1892, p. 364 et suiv. — Avant de connaître la publication de M. Kristeller, nous avions trouvé l'indication de cette gravure dans l'encyclopédie de Zani, partie manuscrite, à la bibliothèque de Parme. II[e] partie, 2[e] classe, p. 1311. Zani l'avait vue à Rome (bibliothèque de la Minerve).

« Voulez-vous connaître des miracles? Regardez : la mort, les erreurs, les calamités, le démon, la lèpre s'enfuient ; les malades guérissent ; la mer se calme, les jeunes et les vieux retrouvent leurs membres et les objets perdus ; les dangers sont conjurés, l'angoisse prend fin ! Ainsi disent tous ceux qui en ont fait l'expérience[1]. »



École florentine du xv[e] siècle. — Saint Antoine de Padoue ; épisodes de sa vie.

Gravure à Rome. (Bibliothèque Casanatense.)

Au-dessus de la gravure centrale, saint Antoine est représenté prêchant devant le pape, entouré du clergé (à gauche), et devant une multitude de laïques (à droite).

En marge, nous voyons les scènes suivantes :

A gauche (en commençant par le haut) :

1. Saint Antoine entre dans l'Ordre franciscain ;

[1] Modification du *si quæris*... qui se termine par : *dicant Paduani*.

2. Il guérit un lépreux ;
3. Il sauve un vaisseau de la tempête ;
4. Il délivre un prisonnier ;
5. Miracle de l'avare ;
6. Miracle de la jambe.

A droite (de même en commençant par le haut) :

7. Miracle de l'enfant que le saint fait parler ;
8. Le saint donne un manteau à un homme nu à genoux ;
9. Résurrection d'une femme ;
10. Miracle de la mule ;
11. Le saint chasse des démons ;
12. Le sultan du Maroc fait périr les missionnaires franciscains (à moins que cette composition assez confuse ne représente la rencontre avec Ezzelino).

En général, le saint est de plus haute taille et de carrure plus large que les autres personnages.

Ainsi que l'a déjà fait remarquer M. Kristeller, cette gravure a une valeur artistique de premier ordre. Nous nous en rendrons plus particulièrement compte en étudiant les différents sujets qui y sont représentés.

Rappelons en peu de mots qu'au XVe siècle la légende de saint Antoine s'est à peu près définitivement fixée. Ce n'est plus que la rédaction qui varie selon les différents recueils[1]. Nous avons déjà fait allusion au caractère que vont prendre les cycles consacrés au saint ; ils seront désormais destinés à la représentation de miracles indépendants les uns des autres.

Comme le dit Jacques Burckhardt dans le *Cicerone*[2], cette tâche est une des plus ingrates qui puisse être imposée à un artiste : il s'agit d'exprimer les effets manifestes produits par une cause invisible, c'est-à-dire par la parole, par la présence, par la prière, tout au plus par le geste du saint. Dans le chapitre précédent, nous avons étudié les diverses scènes suivant la place qui leur était assignée dans l'œuvre d'art la plus importante de chaque siècle. Nous avions adopté cette méthode parce que les verrières d'Assise nous présentaient les scènes dans un ordre, sinon toujours chronologique, du moins toujours rationnel. Cette raison n'existant plus désormais, nous examinerons la série des épisodes, non pas selon le groupement qu'il aura plu aux artistes d'établir, mais

[1] Voy. l'annexe : les Sources historiques.
[2] Éd. allemande de Bode, II, p. 460.

d'après celui qui nous paraîtra le plus logique et le plus conforme à l'histoire du saint. De cette manière, nous assisterons d'abord à l'entrée dans l'Ordre franciscain, puis à l'épreuve de la puissance du thaumaturge, aux diverses scènes de sa prédication, aux luttes contre l'avarice et contre l'hérésie, à l'activité du saint comme confesseur et comme protecteur des faibles, et enfin aux faits miraculeux qui ne rentrent dans aucune des catégories précédentes.

A Padoue, il existe une version généralement lue et connue à partir de 1433, c'est celle de Sicco Polentone. Une copie du manuscrit original exécutée en caractères calligraphiques est conservée à la bibliothèque du couvent de Saint-Antoine à Padoue. La date de 1437 se trouve à la fin du volume ; elle est suivie d'une mention de la donation de ce manuscrit faite par Sicco Polentone à la sacristie de la basilique de Saint-Antoine à la condition qu'il y soit fixé à une chaîne de fer et mis à la disposition des fidèles.

C'est très probablement cette édition dont se seront servis les artistes à Padoue.

Dans l'Italie centrale, trois versions sont en vogue : les *Conformités* de Barthélemy de Pise, le *Liber Miraculorum* et la *biographie* éditée par Surius. Il n'est pas possible d'indiquer dans chaque cas laquelle des trois versions a inspiré l'artiste.

Lorsqu'il s'agira d'épisodes ayant déjà été traités précédemment, nous ne reviendrons pas sur les sources écrites, à moins que le sujet ne rende un coup d'œil rétrospectif nécessaire.

L'ENTRÉE DANS L'ORDRE FRANCISCAIN

Le massacre des missionnaires au Maroc[1]. — Benedetto da Majano a représenté cet épisode sur la chaire qu'il a exécutée pour l'église de Santa-Croce, à Florence, vers 1475.

Le relief est divisé en trois plans. Sur le premier a lieu le massacre. A droite, sur un trône élevé, le sultan est assis, couronné d'une tiare orientale et tenant le sceptre dans la main droite. Au milieu, plusieurs Frères franciscains ont déjà été exécutés. Les corps gisent à terre séparés des têtes dont l'expression, loin d'être défigurée, reflète toute la sérénité d'un paisible sommeil. A gauche, trois moines à genoux attendent le supplice d'un air radieux. Celui

[1] Voy. p. 176.

qui est placé sur le devant joint les mains et baisse la tête pour recevoir le coup du bourreau brandissant le glaive. Derrière ce groupe, d'autres Religieux,



Benedetto da Majano. — Le massacre des missionnaires au Maroc et l'entrée de saint Antoine dans l'Ordre franciscain.

Florence, église de Santa-Croce. (Cliché Alinari.)

parmi lesquels on remarque un Dominicain, se préparent à suivre leurs Frères au supplice. Leurs visages sont empreints de dignité et de résignation. Le sultan voyant mourir ces hommes avec une telle grandeur d'âme est saisi d'inquié-

tude. Il se retourne vivement vers le chancelier qui est assis à sa droite, et l'interroge en désignant de son sceptre les suppliciés. Il semble lui demander si ce sont bien là les hommes qui ont mérité la mort. Le chancelier, qui a déroulé un parchemin sur ses genoux, lui répond affirmativement, d'un air dur, en indiquant du doigt un passage du document. De l'autre côté, un vieillard à grande barbe se frappe la poitrine. Plus haut, sur une galerie, deux figures décoratives, selon la mode du temps, assistent à la scène. Sur le vitrail d'Assise et dans la fresque de Lorenzetti, le sultan était représenté comme le tyran cruel, ennemi de Dieu, qui contemple avec plaisir le massacre de ces innocents. Ici, c'est un souverain dans le genre d'Hérode. Il n'est point méchant, mais il est faible, et devient la victime inconsciente de son entourage. Le bourreau qui, au XIV[e] siècle, tournait le dos au public, est vu de profil. Il n'est vêtu que d'une écharpe flottante. On sent que l'artiste s'est plu à représenter la tension violente des muscles sous l'effort du mouvement. Cette étude anatomique, bien que très fidèle, n'est pas d'un réalisme outré ; seuls, les traits convulsionnés du visage indiquent la besogne répugnante de cet homme.

Les moines étaient au nombre de trois sur le vitrail d'Assise, et de cinq sur la fresque de Lorenzetti, qui s'est conformé sur ce point à la légende primitive. Ici, ils sont beaucoup plus nombreux. L'artiste s'affranchit des données de la légende pour laisser libre cours à son imagination.

Dans le fond, au deuxième plan, saint Antoine reçoit l'habit franciscain devant une église ; plus loin, il se prosterne sur une nuée devant l'apparition de Notre-Seigneur dont on aperçoit les deux mains tendues au sommet de la composition. Nous reviendrons en temps et lieu sur ces deux épisodes.

La scène du massacre n'a jamais été mieux figurée qu'ici. Quelle clarté et quelle harmonie dans la composition ! Quelle richesse d'idées réunies dans un cadre si restreint ! Nous nous trouvons devant une œuvre qui marque l'apogée de la sculpture florentine du XV[e] siècle.

Dans la « gravure de Rome », cette scène est composée dans l'esprit du XIV[e] siècle. A droite, le sultan ordonne d'exécuter le moine qui se trouve devant lui en le désignant de son sceptre. Déjà plusieurs cadavres sont étendus à terre. Le bourreau, costumé en légionnaire romain, brandit le glaive pour frapper la victime désignée.

L'attribution du nimbe au Franciscain qui va être frappé, paraît étrange. On est surpris aussi de ce que le peintre-graveur procédant par ordre chronologique (il commence en haut à gauche par la *Prise de l'habit franciscain*)

ait placé cette scène à la fin du cycle au lieu de la mettre au commencement, comme l'ont fait d'autres artistes conformément à la légende. Tout s'explique, lorsqu'on admet que le graveur, dont la culture intellectuelle apparaît assez bornée dans l'inscription de la gravure, s'est lui-même trompé sur la signification de cette scène. Il se sera probablement imaginé qu'il s'agissait ici de l'exécution de saint Antoine en personne. Ainsi il aura trouvé tout naturel de mettre cette composition à la fin de sa série[1].

Cette scène a aussi été représentée par Palmezzano, sur le gradin de son retable à San-Francesco de Matelica[2]. La composition occupe le milieu du soubassement. A gauche, devant un paysage ombrien, le sultan ordonne au bourreau d'exécuter cinq Frères franciscains qui présentent humblement leurs têtes. D'autres ont déjà été frappés et leurs corps gisent sur le sol.

La prise de l'habit franciscain[3]. — Sur le vitrail d'Assise, ainsi que sur le panneau de Pietro Lorenzetti, cet acte se passait, conformément à la légende, en présence des chanoines de Coïmbre. Au XV[e] siècle, ces derniers disparaissent de la scène.

Benedetto da Majano la représente au second plan de son relief consacré au massacre des missionnaires du Maroc.

Au milieu d'un paysage entouré de collines, on voit une église à laquelle conduit un chemin escarpé. Saint Antoine a parcouru ce chemin et vient s'agenouiller sous le portail de l'église, devant un Frère Mineur qui le revêt de l'habit franciscain. Deux autres Frères prient à genoux derrière le jeune Fernand. Ces quatre figures sont de petites dimensions comparées à celles du premier plan. L'artiste les a cependant traitées avec un grand art et a su donner à ce groupe un charme infini.

Le personnage qui se tient sous le portail apparaît plein de dignité et de bonté. Saint Antoine joint les mains et prie d'un air profondément recueilli. Ses traits révèlent une indicible félicité qu'accentue encore la présence des deux Frères agenouillés derrière lui. Le spectateur a ainsi l'impression que saint Antoine est bien entouré et soutenu par ses nouveaux compagnons.

Dans la « gravure de Rome », cet épisode se passe, non pas sous le portail,

[1] Peut-être aussi l'artiste aura-t-il pensé à la *Rencontre de saint Antoine avec Ezzelino*. Dans cette hypothèse, il s'agit du moment où Ezzelino ordonna au bourreau d'épargner saint Antoine. Le soleil signifie la vive lumière qui jette Ezzelino dans la terreur. — Il serait cependant étrange que la protestation de saint Antoine ne fût pas mieux exprimée. Voy. le chap. III.

[2] De fait il appartient au XVI[e] (1501), mais l'esprit de l'œuvre est du XV[e] siècle.

[3] Voy. p. 178.

mais à l'intérieur d'une église, devant l'autel. Saint Antoine, encore presque enfant, vu de dos, revêt, agenouillé, l'habit que lui tend un Frère franciscain. A gauche, un autre moine assiste impassible à la scène. Là aussi, comme pour l'épisode du massacre, nous avons lieu de croire que le peintre-graveur n'a pas saisi le sens de la donnée. En plaçant la scène devant un autel, il a sans doute pensé au Sacrement de l'Ordination dont il ne pouvait être question ici. Quoi qu'il en soit, la composition est heureuse. L'affection que le Franciscain porte au jeune Antoine se lit sur son visage, et le bonheur de ce dernier se trahit par l'empressement avec lequel il endosse l'habit.

ÉPREUVE ET MÉRITE DE SA SAINTE PUISSANCE

L'attaque du démon[1]. — Un devant d'autel, dans l'église des Eremitani à Padoue, que Selvatico attribue à Bellano ou à son école[2], doit être mentionné à cette place. Au centre, la figure de saint Bernardin de Sienne surmonte trois petits bas-reliefs en terre cuite dont deux appartiennent à la légende de saint Antoine. (Celui du milieu est occupé par un épisode de la vie de saint Bernardin.) Dans l'un de ces bas-reliefs (à droite), on voit le démon sous la figure d'un faune se jetant sur saint Antoine ; il le saisit à la gorge et brandit sa massue comme pour lui en asséner un coup formidable. Ce travail grossier n'a aucune valeur artistique.

La vision du Christ. — Ce thème est représenté sur l'autre bas-relief (à gauche) : saint Antoine, tourné de profil à droite, reçoit sur sa main l'Enfant Jésus vêtu et chaussé.

Bien supérieur au bas-relief précédent est celui de Benedetto Majano, à Santa-Croce, figurant le massacre des missionnaires au Maroc. Dans le fond, saint Antoine agenouillé sur un nuage, élève ses yeux vers le ciel. Il aperçoit soudain les deux mains du Christ qui l'appelle à lui. C'est avec un geste d'humble reconnaissance qu'il accueille cette vision céleste.

Cette composition est une interprétation libre d'un passage de la légende primitive; le chroniqueur raconte ainsi les derniers moments du saint : « Après s'être reposé un instant, il se confessa, reçut l'absolution, et se mit à chanter

[1] Voy. p. 190.

[2] Selvatico, *Guida di Padova*, Padoue, 1869, p. 137.

l'hymne de la Vierge sainte et à dire : *O gloriosa Domina, excelsa super sidera !* A ces mots, il leva les yeux au ciel, et ses regards y restèrent longtemps fixés. Alors le Frère qui le soutenait, lui ayant demandé ce qu'il voyait : *Je vois mon Seigneur*, répondit-il[1] ».

SAINT ANTOINE PRÉDICATEUR

La prédication aux poissons[2] se trouve aussi parmi les fresques de Lorentino d'Arezzo[3]. Au milieu, sur le rivage, saint Antoine de profil et tourné à droite, le capuce relevé sur la tête, prêche aux poissons qu'on aperçoit sur trois rangées. Derrière saint Antoine, son compagnon est assis, la tête appuyée sur la main. A gauche, dans le fond, les hérétiques de Rimini assistent à la scène avec étonnement.

Sur le vitrail d'Assise, les poissons étaient placés verticalement, sortant seulement leur tête de l'eau, d'après le récit des *Fioretti*. Ici, ils sont sur un plan horizontal et leur corps émerge entièrement au-dessus du niveau de l'eau; ils sont sur plusieurs rangs, les uns derrière les autres.

Le peintre-verrier d'Assise avait pris pour modèle la prédication de saint François aux oiseaux telle que l'avait représentée Giotto. Aussi semblait-il indiquer par le geste et par la physionomie du saint sa bonté envers les animaux et par l'attitude de son compagnon qui, debout, levait les bras au ciel, la surprise et l'admiration du disciple. Dans la fresque d'Arezzo, comme dans les autres œuvres de ce siècle, l'artiste veut exprimer la victoire sur les hérétiques. Saint Antoine n'est plus l'homme simple et bon s'abaissant à parler familièrement à des poissons, c'est le prédicateur savant qui fait l'apologie de sa doctrine. Remarquons son geste : il saisit avec l'index et le medium de sa main droite le doigt du milieu de sa main gauche. L'annulaire et le petit doigt des deux mains sont repliés. Ce geste explicatif a été déjà adopté par Masaccio (Rome, église Saint-Clément : sainte Catherine prêchant), et par Fra Giovanni Angelico (Rome, Vatican, chapelle Saint-Martin : saint Étienne prêchant) ; il est recommandé aux artistes par Léonard de Vinci[4]. Au XIV[e] siècle, le compagnon du saint ne pensait qu'à la grandeur du miracle; dans les œuvres du XV[e], il est assis, la tête appuyée

[1] P. Hilaire, p. 201 et suiv.

[2] Voy. p. 182.

[3] Voy. p. 206.

[4] Léonard de Vinci, *Traité de la Peinture*, éd. italienne, Milan, 1804, p. 152.

sur la main d'un air maussade et boudeur. C'est que, tout en reconnaissant le fait surnaturel, il songe avant tout à la méchanceté des hérétiques. Ceux-ci ne figuraient pas encore sur le vitrail d'Assise.

Dans la gravure de 1493, saint Antoine prêche devant la ville de Ravenne [1]. Son attitude ressemble à celle que Giotto a donnée à saint François dans la *Prédication aux oiseaux*. D'une main, il semble vouloir attirer les poissons à lui et de l'autre, il fait un geste explicatif. Toutefois sa silhouette est droite et ses traits sont rigides, tandis que saint François s'incline avec bienveillance vers les oiseaux. Le compagnon a la même attitude que sur la fresque d'Arezzo; les hérétiques font défaut.

Prédication dans l'Ordre (*Vision de saint François*) [2]. — Fra Angelico (Musée de Berlin) rend ce sujet d'une manière très originale. Nous avons vu précédemment que, d'après la légende, saint François n'est apparu qu'à un seul Frère parmi tous ceux qui étaient présents à la prédication de saint Antoine. Si quelques artistes du XIIIe et du XIVe siècle s'en tiennent encore à cette donnée, l'art du XVe siècle s'en émancipe complètement. Saint François apparaît à tout le monde. Sur le panneau de Fra Angelico, on l'aperçoit sur un nuage, à mi-corps, étendant les bras en croix. Au-dessous de sa personne, on lit sur un cartouche : « Pax vobis ». Saint Antoine, qui prêchait un instant auparavant au milieu de la cellule, s'est retourné brusquement pour se jeter à genoux devant l'apparition. Sa surprise est si grande qu'il est obligé de se soutenir d'une main. Il lève l'autre en signe d'admiration et d'action de grâces, et fixe du regard le Père séraphique. Comme Magaritone à Santa-Croce, Fra Angelico n'a pas nimbé saint Antoine. Les quatre Frères, assis sur des bancs, manifestent tous la surprise et l'éblouissement que leur cause l'apparition. L'un d'eux n'a pu supporter la vive lumière qui émane de saint François. Il s'affaisse sur le sol et cache sa tête entre ses mains. Remarquons la sobriété des moyens avec lesquels le maître obtient les effets les plus saisissants. Saint Antoine est vu de dos; on n'aperçoit qu'une partie de son visage, mais le peu que l'on en voit est animé d'un air de telle félicité et l'attitude trahit des sentiments d'une telle ardeur, qu'on distingue à première vue le saint prédicateur des moines effrayés qui l'entourent. Le côté dramatique de la scène n'a jamais trouvé d'interprète plus fidèle.

[1] Voy. p. 75.

[2] Voy. p. 170, XIIIe siècle ; p. 185, XIVe siècle.

Le même sujet a inspiré deux dessins de Domenico Ghirlandajo [1] (Rome : Galerie Corsini). Au revers de la feuille se trouve un premier croquis, et au recto un second mieux dessiné. Nous sommes ici, sans doute, en présence des esquisses d'une composition importante. Or, la seule fois que Domenico

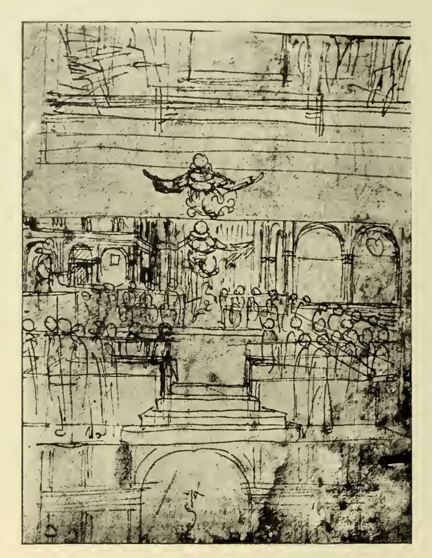


Fra Angelico da Fiesole. — Apparition de saint François pendant la prédication de saint Antoine.
Berlin, galerie de tableaux. (Cliché Hanfstaengl.)

peignit un ensemble de représentations franciscaines, ce fut pour la décoration de la chapelle Sassetti, dans l'église de la Trinité à Florence. Et là, excepté deux scènes (la *Guérison de l'enfant* et la *Réception des stigmates*), toutes les compositions reproduisent des sujets traités par Giotto dans la chapelle Bardi à Santa-Croce. Comme cette chapelle contient aussi l'*Apparition de saint François au chapitre d'Arles*, il est naturel de supposer que Ghirlandajo a voulu introduire cet épisode dans son projet de décoration à côté des autres scènes

[1] *Le Gallerie nazionali italiane*, II, p. 147

également empruntées à Giotto. Peut-être aura-t-il été détourné de son plan primitif par les Sassetti qui auront préféré à ce thème la résurrection d'un enfant, en souvenir d'une guérison miraculeuse opérée dans leur famille. Nous sommes d'autant plus porté à admettre cette hypothèse que, dans la *Résurrection de l'enfant*, saint François surgit semblable à une vision, un peu comme



Domenico Ghirlandajo. — Apparition de saint François pendant la prédication de saint Antoine (première esquisse).

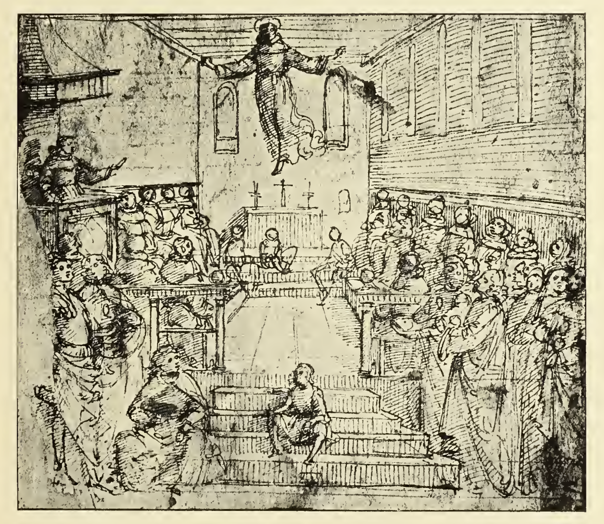
Rome, galerie Corsini. (Cliché de l'auteur.)

dans son apparition au chapitre d'Arles. En ce cas, tout en modifiant le sujet, Ghirlandajo aurait conservé un des traits de la composition à laquelle il avait songé en premier lieu.

Sur la première esquisse, très rapidement jetée sur le papier, saint Antoine, en chaire, prêche dans le presbytère d'une somptueuse église du style de la Renaissance. Saint François apparaît au milieu, les bras étendus. L'artiste a dessiné cette figure deux fois ; tout d'abord il l'a placée trop bas, puis il s'est corrigé

et l'a mise plus haut. Saint François est à mi-corps comme sur le tableau de Fra Angelico.

La seconde esquisse présente le chœur d'une petite église toute simple, à une seule nef. Le groupement est le même que précédemment. Seulement, saint François qui était à mi-corps dans le premier croquis, apparaît ici en pied. Sa



Domenico Ghirlandajo. — Apparition de saint François pendant la prédication de saint Antoine (deuxième esquisse).

Rome, galerie Corsini. (Cliché Anderson.)

figure domine ainsi toutes les autres et attire l'attention. Saint Antoine appuie la main droite sur le rebord de la chaire et étend la main gauche dans la direction de saint François. Autour de l'enceinte sont assis des moines ; devant le jubé quelques laïques assistent à la prédication. Presque toutes les personnes présentes semblent se rendre compte de l'apparition.

La prédication au peuple. — C'est son activité de prédicateur qui a fait la réputation exceptionnelle de saint Antoine. Rarement un orateur a eu de tels

succès. Voyons plutôt la légende. Après avoir passé quelques mois à la cour pontificale, le saint revient à Padoue en 1230, vers l'automne.

« Le serviteur de Dieu voyait le champ de la prédication s'ouvrir large devant lui, et une foule immense s'empresser de toutes parts et accourir, avide de la parole divine : comme l'aire de Gédéon, la terre sèche était avide de la rosée du ciel. Pour satisfaire au concours du peuple, il établit des stations quotidiennes dans toutes les églises de la ville. Mais l'enceinte des églises ne pouvant plus suffire aux masses venues de tous côtés, on dut se rassembler au dehors, en pleine campagne.

« Car une multitude de personnes de l'un et de l'autre sexe, une foule innombrable arrivait des environs de Padoue, venant des métairies, des bourgs et des villes.

« Tous accouraient avec une avidité extrême de la parole de Dieu, tous étaient certains de trouver leur salut dans les instructions du serviteur de Dieu.

« Ils se levaient dès le milieu de la nuit, s'efforçant de se devancer les uns les autres ; et avec des torches ils couraient vite au lieu de la prédication. Vous auriez vu les soldats et les nobles dames s'empresser parmi les ténèbres ; tandis que les personnes délicates et mondaines, accoutumées à se reposer sur les lits les plus doux jusque bien avant dans la journée, n'éprouvaient plus, dit-on, aucune peine à se lever en hâte pour la prédication. On voyait arriver les vieillards et accourir les jeunes gens, avec les hommes et les femmes, avec les fidèles de tout âge et de toute condition ; et tous déposaient leurs riches ornements, colliers et bracelets, et se présentaient avec un extérieur simple, et pour ainsi dire religieux...

« La parole de Dieu était reçue dans toute cette foule, et de chacun des auditeurs avec un tel désir, que parmi l'immense auditoire, évalué à trente mille personnes, aucune voix, aucun cri, aucun murmure ne se faisait entendre; c'était un silence continu dans cette multitude.

« Tous se taisaient comme un seul homme ; tous suspendus aux lèvres d'Antoine lui donnaient une application soutenue, lui prêtaient une oreille attentive[1]. »

La prédication de saint Antoine est représentée dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale à Paris[2]. L'enluminure, sur fond bleu, est encadrée dans une lettre d'or (D). Saint Antoine prêche du haut d'une chaire auprès de laquelle sont assises des femmes qui l'écoutent dans un profond recueillement.

[1] P. Hilaire, p. 196.

[2] Bibl. nat., ms. lat., n° 760, fol. 105 au verso.

Prédication devant le pape. — Dans la « gravure de Rome », nous voyons les prédications à la cour papale [1] et à la multitude réunies dans la même composition. Au milieu, dans une chaire (apparemment de bronze), saint Antoine, vu de face, prêche la parole de Dieu ; il montre le ciel de la main gauche et fait de la main droite le geste explicatif. D'un côté, le pape, coiffé de la tiare, tenant les clefs de saint Pierre, est assis au milieu des cardinaux et des dignitaires de la cour. De l'autre, on voit le peuple composé de Religieux et de femmes. Tous sont attentifs. A droite, remarquons en particulier le moine qui appuie sa tête sur sa main. C'est un geste que nous avons déjà observé sur le vitrail d'Assise dans la prédication contre l'avarice [2]. Une femme assise, le dos appuyé contre la paroi, croise les mains sur un de ses genoux tout en écoutant le saint attentivement. Une autre met sa main sur son cœur et se replie sur elle-même, révélant ainsi l'émotion profonde que provoquent en elle les paroles du prédicateur. A gauche, deux cardinaux se communiquent leur admiration pour l'orateur éloquent.

Saint Antoine en chaire. — La pinacothèque de Foligno conserve une peinture de l'année 1449, dans laquelle saint Antoine est représenté prêchant du haut d'une chaire [3]. Il appuie une de ses mains sur le rebord et lève l'autre comme pour souligner du geste ses explications (à peu près de la même façon que sur la fresque de Bassano de l'année 1387 et comme sur un des reliquaires de Padoue).

Saint Antoine lecteur. — Il n'est pas question dans la légende primitive de la fonction de lecteur exercée par saint Antoine. Ce sont les biographies du XIVe siècle qui nous apprennent qu'il l'a remplie. Le *Liber Miraculorum* (§ 20) nous en informe de la façon suivante : « Bien qu'il en fût souvent prié par les Frères, ce saint ne commença à enseigner comme lecteur qu'après en avoir obtenu l'autorisation du Bienheureux François. » Celui-ci lui adressa la lettre que nous avons reproduite dans la première partie de cet ouvrage [4].

Dans la petite chapelle, construite à l'intérieur de Saint-François à Rimini [5],

[1] Voy. p. 192.
[2] Voy. p. 188.
[3] Voy. p. 68.
[4] Voy. p. 6.
[5] Cesare Clementini Riminese, *Raccolto istorico della fondatione di Rimino*, etc., Rimini, 1617, vol. I, p. 433. « Nel Convento di S. Francesco si veggono le stanze, ove habitò il santo, e a capo del secondo Claustro, all' aspetto di Tramontana, sta effigiato, mentre leggendo insegnava alli studenti. »

une fresque représente saint Antoine assis dans une chaire de lecteur et enseignant trois moines franciscains. Au-dessus se déroulent les paroles suivantes : *Verba quae loquor, vobis spiritus et vita sunt.*

Saint Antoine sur l'arbre. — Ce motif original a été inspiré aux artistes par un chapitre de la légende primitive transcrite dans les biographies ultérieures :

« Alors approchait le temps de la moisson ; et pour laisser le peuple à cette occupation nécessaire, le fidèle et prudent serviteur de Dieu trouva bon de cesser la prédication jusqu'à une autre époque plus favorable. Renvoyant donc la foule des fidèles et cherchant pour lui-même une retraite profonde, il se rendit au Champ Saint-Pierre, paisible solitude.

« Son arrivée combla de joie un noble seigneur, nommé Tiso, possesseur de ce lieu où habitaient les Frères. Il s'empressa de rendre avec dévotion tous les bons services au serviteur du Très-Haut.

« Or, non loin de la maison des Frères, ce bienfaiteur avait un lieu planté d'arbres, parmi lesquels était un noyer, haut et large, dont le tronc se partageait en six branches élevées, formant de leurs rameaux une couronne. Antoine admirant donc un jour la beauté de cet arbre, eut soudain l'inspiration de s'y faire ériger une cellule : surtout à cause de la solitude et de la paix qu'on trouvait là pour la contemplation.

« Apprenant par les Frères le désir d'Antoine, le noble seigneur entrelaça dans les rameaux des poutres en carrés, et, avec des nattes, il fit une cellule de ses propres mains. Il ajouta encore deux cellules semblables, pour les deux compagnons d'Antoine. Celle du saint était plus haute et accommodée avec plus de soin ; les autres étaient faites avec moins d'art et selon le désir des Frères. Dans la cellule du noyer, le serviteur de Dieu, menant une vie toute céleste, était l'abeille spirituelle qui médite (apis argumentosa) et qui reste attentive sur l'objet de la contemplation divine. Cette cellule fut sa dernière demeure parmi les mortels ; et là, élevé au-dessus de la terre, il annonçait que déjà il approchait des cieux[1]. »

Dans le vestibule de la Scuola del Santo, à Padoue, on voit une petite fresque repeinte à l'huile, dont l'origine doit remonter au XVe siècle[2]. Sur un noyer, saint Antoine, assis dans sa cellule, écrit dans un livre sur lequel il a placé un appui-main. Au-dessus plane la colombe du Saint-Esprit. Dans le fond, un homme

[1] P. Hilaire, p. 199.

[2] Elle a été transportée sur toile ; mais nous avons pu nous convaincre que c'était originairement une peinture à fresque.

de petite taille, probablement Tiso de Camposampiero, achève de construire la cellule du saint. Au bas, on aperçoit l'église du Santo, et à côté une petite chapelle, la Scuola de Saint-Georges. Une échelle est dressée contre l'arbre.

Sur les livres de comptes de l'Œuvre du Santo, à Padoue, le saint est représenté deux fois assis dans les branches d'un noyer[1]. Il est vu de face et lit dans un livre placé sur une table.

La « gravure de Rome » (grav. p. 208) contient l'image de saint Antoine placé sur le noyer. Comme le dit la légende, les branches de l'arbre forment une voûte de leurs rameaux. Saint Antoine, assis à une table, rapproche les textes de deux livres ouverts, l'un devant lui, l'autre sur un lutrin à sa droite; du doigt, il marque le passage auquel il s'est arrêté dans le livre qui est sur le lutrin, avant de reprendre sa lecture dans l'autre. Luca Signorelli a représenté Dante d'une façon à peu près semblable au Dôme d'Orvieto[2]. De cette analogie, ainsi que du fait que l'épisode de l'arbre à Camposampiero est consigné dans toutes les légendes de saint Antoine, il ressort que le graveur n'a pas emprunté son sujet à l'art vénitien comme le pense M. Kristeller[3]. Cette donnée était généralement connue en Italie, et l'art florentin nous l'aurait présentée plus souvent si les artistes de l'Italie centrale avaient eu plus fréquemment l'occasion de s'occuper de notre saint. Au pied de l'arbre sont agenouillés, à droite, un cardinal, et, à gauche, un simple moine franciscain[4]. M. Kristeller voit dans ces deux figures les Frères Luc et Roger. En effet, le moine de gauche est probablement le Frère Roger (lui et le Frère Vinot sont les seuls amis de saint Antoine nommés dans la légende primitive); par contre, le cardinal ne peut représenter que saint Bonaventure. L'un et l'autre sont en prières. Ils représentent ici les âmes qui ont ressenti les bienfaits de la prédication de saint Antoine. Le Frère Roger est l'interprète des contemporains du saint et le cardinal Bonaventure celui des générations postérieures qui bénéficient de ses sermons écrits.

Une représentation tout à fait semblable, due à Lazzaro Sebastiani, se trouve à l'Académie de Venise (n° 104)[5]. Saint Antoine n'a pas de pupitre. Au pied

[1] Voy. p. 74. Ce sont les cahiers datés de 1472 et de 1483.

[2] Kraus (Franz Xaver), *Luca Signorellis Illustrationen zu Dantes Divina Comedia*, Fribourg en Brisgau, 1892 (grav.).

[3] P. Kristeller, dans l'*Archivio st. dell' Arte*, 1892, p. 364 et suiv.

[4] Le peintre-graveur, qui n'est pas théologien, aura confondu la place de ces deux personnages. Selon les convenances hiérarchiques, le cardinal devrait être à la droite du saint, comme nous le voyons du reste dans le tableau de Lazzaro Sebastiani à Venise.

[5] Voy. p. 83.

de l'arbre, sont assis les mêmes personnages que dans la gravure de Rome; saint Bonaventure, à gauche, tient un livre fermé et regarde saint Antoine en faisant un geste d'admiration : le Frère Roger est absorbé dans sa lecture. Bonaventure occupant un rang supérieur à celui de Roger, est assis plus près du spectateur. Dans le fond, un paysage bordé de collines laisse entrevoir les tours de Camposampiero.

Ce tableau est remarquable par la limpidité des tons et le relief des figures. Rien n'est plus instructif, pour distinguer l'esprit de la peinture vénitienne de celui de l'art florentin à la fin du xve siècle, que de comparer « la gravure de Rome » avec cette œuvre de Sebastiani. Il y a, d'une part, exubérance de vie se manifestant dans le mouvement presque agité des figures et dans la richesse du détail et, de l'autre, simplification de tous les moyens d'expression concentrés sur l'unique effet d'ensemble. Le tableau de Lazzaro Sebastiani est un type de l'art monumental et de l'image sacrée à Venise.

SAINT ANTOINE COMBATTANT L'AVARICE

Le miracle de l'avare [1]. — Nous avons trouvé au xive siècle une représentation très naturelle de ce thème. Saint Antoine prend prétexte de l'ensevelissement d'un avare pour attaquer l'usure. « Là où est votre trésor, dit-il, là aussi se trouvera votre cœur. »

A partir du xve siècle, cette scène revêt un aspect étrange. Les paroles du saint sont prises à la lettre et interprétées matériellement par les artistes. On trouve dans la cassette le cœur qu'on a cherché en vain dans le corps de l'avare.

Francesco Pesellino a peint cet épisode sur le gradin du retable de Fra Filippo Lippi à Santa-Croce, qui est actuellement à l'Académie de Florence [2].

A l'intérieur d'un appartement saint Antoine prêche, du haut d'une chaire. Au milieu est étendu le corps de l'avare. Sur le devant, trois femmes assises [3], vues de dos, en profil perdu, regardent le prédicateur, tandis qu'à côté de la chaire un moine debout, vu aussi de dos, considère le cadavre. Saint Antoine prononce les mots : « Là où est votre trésor, là aussi sera votre cœur ! » Et il désigne de la main l'avare qui à force d'aimer les richesses y a laissé son cœur.

[1] Voy. p. 188 et suiv.

[2] Voy. p. 66 (grav.).

[3] Le croquis de Pesellino pour la femme assise à droite est conservé aux Offices, cadre 992, n° 380. Voyez : Ferri (Nerino), *Catalogo delle Stampe e Disegni... nella R. Galleria degli Uffizi*, Florence, 1881, p. 24. Sur le gradin l'artiste a accentué l'inclinaison du buste.

Le médecin se met à vérifier l'exactitude de ces paroles. Derrière lui, des hommes se penchent sur le cadavre et suivent attentivement l'opération. A gauche, dans une chambre voisine, un jeune homme découvre le cœur dans la cassette du défunt.

Pesellino a choisi ici un moment que les artistes n'adopteront guère après lui : c'est celui où l'on commence les investigations. Les hommes qui entourent



FRANCESCO PESELLINO. — Miracle de l'avare.
Florence, galerie antique et moderne. (Cliché Alinari.)

le cadavre sont très curieux de connaître le résultat de l'enquête ; ils n'ont pas encore pu se rendre compte de l'évidence des faits. Les femmes observent le prédicateur d'un air étonné. L'artiste accentue ce mouvement de surprise à mesure que la personne est plus rapprochée du saint.

Remarquons le vieillard qui s'appuie sur une canne. Nous retrouverons ce motif dans les bas-reliefs de Donatello.

La composition de Donatello, à Padoue [1], nous transporte sur une scène plus vaste. Le caractère intime et réduit de la peinture de Pesellino fait place à une grande manifestation publique. Tout concourt à donner cette impression : l'espace et la variété des décors, la multitude des personnages (on en compte

[1] Voy. p. 195 et suiv. (grav. p. 239).

plus de soixante-dix), la diversité des attitudes, et l'effet produit aux deux extrémités latérales par cette foule qui entre et sort, et dont plusieurs figures sont à demi engagées dans les issues.

Le miracle se réalise sur une place, devant le palais du défunt [1]. Dans le fond, sous un porche voûté en plein cintre, l'entrée est ornée d'admirables sculptures. D'autres édifices merveilleux ont été imaginés de façon à donner à l'œil l'illusion d'un grand espace.

La scène n'a pas lieu non plus au même moment que dans la peinture de Pesellino. Saint Antoine a déjà prononcé les paroles sensationnelles : « Là où est votre trésor, là sera aussi votre cœur ! » Le médecin a déjà fait l'autopsie du cadavre. La poitrine a été ouverte et l'on a constaté qu'elle était vide. C'est l'instant dramatique. Saint Antoine montre le cadavre de la main et, avec une expression recueillie et simple où l'on chercherait en vain le sentiment du triomphe, il semble se rendre compte lui-même de la vérité de ses propres paroles. Aussitôt, les personnes qui ont vu le miracle sont saisies d'une admiration enthousiaste et d'une vénération sans bornes à l'égard du saint; elles se jettent à genoux devant lui et l'implorent avec la ferveur la plus passionnée. L'une d'elles baise le sol sur lequel a marché saint Antoine. Près de lui, une femme paralytique, qui n'a pu se mettre à genoux, et qui est restée assise par terre, tend les mains fiévreusement vers le saint et le dévore du regard. Plus loin, à gauche, à la suite d'une rangée d'hommes agenouillés, un digne vieillard, à genoux également, replié sur lui-même, s'incline devant la puissance du thaumaturge. De l'autre côté du brancard, à gauche, accourent d'autres spectateurs. L'un d'eux, un homme d'âge mûr, est arrivé après mille difficultés à se frayer un passage jusqu'auprès du cadavre ; il aperçoit l'ouverture béante du corps et s'affaisse sur lui-même en se frappant la poitrine. A côté de lui, au premier plan, une femme rampe sur le sol et fait de violents efforts pour avancer ; après être parvenue à voir de ses propres yeux le cadavre, elle regarde le saint tout effarée. Derrière elle, un aveugle soutenu par son jeune guide étend les bras vers lui.

Une seconde catégorie de personnages se compose de ceux qui, par tous les moyens possibles, cherchent à se procurer la vue du spectacle. On se croirait transporté dans une de ces fêtes modernes à l'occasion desquelles les foules se pressent dans les rues et sur les places publiques. Tout le monde veut voir passer le cortège. Les uns escaladent les murs et les arbres, les autres se hissent

[1] Souvenons-nous que Donatello était l'ami intime de Brunelleschi. L'édifice de gauche rappelle, surtout par son entrée, la chapelle des Pazzi à Florence.

sur des estrades ; d'autres grimpent sur les monuments ; dans la cohue, on se heurte, on crie, on s'empêche mutuellement de voir, et les plus impatients en viennent même aux voies de faits. Derrière saint Antoine, un jeune homme est monté sur le socle d'une statue. Un autre personnage, suivi d'un enfant, tente de lui prendre sa place en le poussant de côté. Un autre encore écarte de la main saint Antoine lui-même pour mieux voir le miracle[1]. A gauche, un individu cherche des deux mains à éloigner une femme qui lui dérobe le spectacle. Derrière lui, un homme se hisse le long d'une colonne. Plusieurs motifs de ce genre pourraient être encore relevés. Partout, les attitudes justes et franches sont prises sur le vif et s'expliquent d'elles-mêmes.

Mais voici la procession funèbre débouchant du fond de la place et précédée d'un huissier qui fait ranger les spectateurs. Remarquons l'air affairé avec lequel ce vieux serviteur alerte remplit ses fonctions ! Derrière lui, suivent les enfants de chœur portant des cierges; au dernier plan, apparaît l'étendard de la confrérie dont faisait partie le défunt. Le calme de ce défilé religieux contraste avec le caractère mouvementé du premier plan.

Enfin les groupes représentés sur les deux ailes du bas-relief complètent la scène. Ce sont là des personnages qui n'ont pas une part directe à l'action principale. A gauche, on retrouve le cœur de l'avare dans la cassette. A droite, des enfants viennent rapporter à leur mère la nouvelle du miracle. Dans le fond, à droite, on remarque un vieillard à grande barbe appuyé sur une canne; il semble plongé dans une profonde méditation. Sur la partie opposée à gauche, un autre vieillard, imberbe celui-là, est dans la même attitude. Sans vouloir établir précisément un rapprochement direct entre ces deux figures et le vieillard du gradin de Pesellino, nous ferons observer que cette analogie n'est probablement pas un effet du hasard, et que ce motif était populaire chez les artistes florentins de la première moitié du XV[e] siècle.

Sur le gradin de Pesellino, l'avare est chaussé, vêtu d'un manteau et coiffé d'un bonnet; il a les mains jointes sur le corps. Si son visage n'était d'une teinte blafarde, nous le prendrions pour un noble seigneur paisiblement endormi ; car, sauf sa pâleur, rien ne rappelle un cadavre. Sur le bas-relief, au contraire, la physionomie dure et convulsionnée, la contorsion du bras, le

[1] L'attitude de ce personnage se retrouve dans un dessin de Raphaël au Louvre (n° 311) : *Joseph fait saisir la coupe d'or dans le sac de Benjamin*. Le motif de l'individu qui, à droite, de profil, cherche à écarter de la main celui qui retrouve la coupe, a été très probablement suggéré à Raphaël par ce bas-relief. On sait que Raphaël a fait à Donatello beaucoup d'autres emprunts; voy. W. Vöge, *ouv. cité*.

vêtement, non pas soigneusement ouvert comme sur le gradin de Pesellino, mais violemment déchiré, donnent à l'avare un aspect repoussant. L'artiste a voulu ainsi personnifier le vice exécrable contre lequel fait explosion le sentiment populaire, grâce à la pieuse intervention de saint Antoine.

Terminons en rappelant que si Donatello a créé ici un chef-d'œuvre, il a puisé largement à la fois dans les trésors de l'art antique et dans les fresques du XIVe siècle à Padoue. Dans la chapelle Saint-Félix au Santo, par exemple, une peinture représentant les funérailles de saint Jacques[1] lui a fourni plusieurs motifs. D'autre part, ces reliefs fourmillent d'idées que le maître ne doit qu'à son propre génie. Comme l'a si bien dit M. Romain Rolland : « Donatello passe avec une merveilleuse souplesse des imitations de l'antique aux inventions les plus originales[2]. »

Dans la « gravure de Rome » ce miracle est aussi représenté avec beaucoup de vie. Au milieu, le cadavre, revêtu de l'habit de la confrérie et étendu sur un lit, a été fouillé par le médecin. Saint Antoine s'approche, à droite, du défunt et désigne de sa main la poitrine dans laquelle manque le cœur, comme sur le relief de Donatello. Aussitôt la personne qui est à côté de lui se jette à ses genoux et l'implore. Dans le fond, un autre personnage pousse le médecin de côté pour mieux voir le thaumaturge. Au chevet du défunt, un membre de sa confrérie tient un crucifix. Sur le devant, on voit le cœur dans la cassette entr'ouverte. Le caractère animé de cette petite composition bien équilibrée rappelle le bas-relief de Padoue.

Un panneau conservé au Musée chrétien du Vatican (Arm. P. n° 3)[3] nous représente encore la scène au moment où les parents de l'avare viennent de pratiquer l'autopsie. Ils se désolent de ne pas avoir trouvé le cœur dans la poitrine et se demandent anxieusement quelle en peut être la cause. Saint Antoine, qu'on a sans doute fait appeler, arrive, suivi de nombreux Frères franciscains et donne la clef du mystère.

Cette peinture est très sobre d'exécution, mais l'harmonie et la variété de sa composition lui donnent un charme infini. Le groupe des parents anxieux

[1] Cette fresque n'a malheureusement pas encore été photographiée.

[2] *Revue de Paris*, 1896, p. 178.

[3] Fragment d'un gradin. Commencement du XVe siècle. École siennoise (?). — Sur un autre petit panneau, faisant pendant à celui-ci, on voit un jeune Franciscain servant trois pauvres. Il s'agit ici de saint François et non de saint Antoine comme l'indique le catalogue manuscrit. Il n'existe aucune légende de saint Antoine secourant trois pauvres, tandis que ce sujet est fréquemment représenté dans les cycles relatifs à saint François. Le rédacteur du catalogue a été induit en erreur par l'aspect très jeune de saint François auquel manquent encore les stigmates.

contraste avec l'aspect paisible des Religieux. Tandis que précédemment la compassion pour le sort de l'avare n'a pas été exprimée, ce sentiment est rendu ici d'une façon caractéristique. Remarquons à ce propos le personnage qui contemple l'avare d'un air désolé, en gémissant et en élevant ses mains jointes avec angoisse. Le médecin qui a fait l'autopsie considère le défunt en pleurant et prie pour son âme. Un autre se tourné vers saint Antoine, et,



Ecole siennoise du xve siècle. — Miracle de l'avare.

Vatican, Musée chrétien. (Cliché de l'auteur.)

tout en faisant un geste de surprise lorsqu'il apprend le verdict du saint, il semble implorer sa clémence[1].

L'aspect du cadavre est semblable à celui que lui a donné Pesellino. Vêtu de l'habit de la confrérie, l'avare paraît paisiblement endormi.

Sur la fresque de Benvenuto di Giovanni à Sienne[2], ce miracle est figuré de la façon suivante : sur un brancard très simple, l'avare est étendu, les mains jointes sur sa poitrine; il porte une grande barbe; il est recouvert d'une draperie blanche. Tout autour sont agenouillées quatre Religieuses, vêtues de noir,

[1] Sur toutes les figures, la prunelle placée dans le coin de l'œil laisse apparaître le blanc de l'iris. Il en résulte un effet solennel et religieux répandu sur toute l'assemblée; c'est aussi un indice en faveur de l'attribution de cette peinture à l'école de Sienne.

[2] Voy. p. 205.

les mains jointes. L'une d'elles verse des larmes. Saint Antoine, près du brancard, désigne le défunt. Une multitude, composée de moines et de citoyens, se détache sur le fond architectural qui représente un couvent.

A Arezzo[1], nous trouvons une composition semblable à celle de Pesellino. L'artiste y a évoqué le même moment. Saint Antoine est à droite dans une chaire. L'entourage manifeste sa surprise par des gestes mesurés (n'oublions pas que nous avons affaire ici à un imitateur de Piero della Francesca).

L'action se passe à l'intérieur d'une chapelle couverte d'une charpente de bois.

La fresque de Domenico Morone[2] représentant ce miracle est malheureusement dans un état de dégradation tel qu'il n'est pas aisé d'en saisir le sujet d'une façon complète. Cependant tout porte à croire que cette composition ne diffère pas sensiblement de la précédente. Au milieu d'un paysage, saint Antoine, à droite, prêche du haut d'une chaire ; il pose la main gauche sur le rebord et, de la droite, indique le ciel. Il se penche vers la multitude dont on n'aperçoit plus que les têtes. Un vieillard à barbe blanche semble observer attentivement quelque chose, tout en élevant une main pour exprimer sa surprise.

SAINT ANTOINE COMBATTANT L'HÉRÉSIE

Miracle de la mule. — Ce miracle n'est pas mentionné dans les légendes du XIIIe siècle. Dans celles du XIVe, l'indication du lieu varie. D'après la légende de Surius (ch. XVII) et d'après le *Liber Miraculorum* (n° 5), il aurait eu lieu à Toulouse et d'après le *Liber Conformitatum*, à Rimini. Nous ne sommes pas en mesure de contrôler l'exactitude de ces informations. En tout cas, ce miracle a sa source dans un fait historique. Nous savons en effet que saint Antoine est le premier apôtre franciscain qui ait combattu l'hérésie en discutant avec ses adversaires suivant la méthode adoptée par eux, au moyen d'arguments fournis par l'érudition. Voici le récit du *Liber Miraculorum* : « Dans la province de Toulouse, le saint homme discutait avec un hérétique endurci sur le bienfait du sacrement de l'Eucharistie. Il l'avait déjà presque ramené à la foi, lorsque l'hérétique lui fit la déclaration suivante : « Si tu peux prouver par un miracle que le « corps du Christ est contenu dans l'ostensoir, j'abjurerai toute hérésie et je me « soumettrai au joug de la foi ! » Lorsque le saint lui eut donné son assenti-

[1] Voy. p. 206.
[2] Voy. p. 207.

ment, il fit la proposition suivante : « J'enfermerai un animal pendant trois « jours sans lui donner rien à manger. Ensuite je le conduirai devant toutes les « personnes présentes et je lui apporterai de l'avoine, et toi tu seras là, avec ce « que tu nommes le corps de Christ. Si alors l'animal affamé méprise le fourrage « et s'empresse auprès de la chose que tu prétends imposer à l'adoration de toute « créature, j'adopterai la foi de l'Église ! » Le saint accepte l'offre. Au jour convenu, le peuple arrive et se rassemble sur une vaste place. L'hérétique vient escorté de tous les partisans de sa secte. Il amène une mule affamée et apporte de l'avoine. Saint Antoine célèbre dans une chapelle voisine le saint corps du Christ, puis, commandant le silence, il dit à la mule : « En vertu et au « nom de ton créateur, que je tiens, bien qu'indigne, dans mes mains, je t'ordonne « d'avancer et de t'incliner afin que les hérétiques dépravés sachent que toute « créature se soumet à son créateur porté sur l'autel par la dignité sacerdotale. » Pendant ce temps on présente à la mule son avoine. Oh ! miracle ! l'animal affamé, méprisant sa nourriture en présence du Christ, se met à genoux devant le Sacrement vivant et incline profondément la tête ! Aussitôt l'hérétique abjure, selon sa promesse, toute hérésie et devient un fidèle serviteur de l'Église. »

Cette donnée a inspiré Donatello dans un de ses bas-reliefs à Padoue (grav. 203). Comme nous l'avons établi ailleurs, cet artiste a très probablement utilisé la biographie de Sicco Polentone[1]. Il sera donc utile de fixer les points sur lesquels ce biographe diffère du *Liber Miraculorum*. L'hérétique y est désigné comme chef de la secte ; ce n'est pas lui-même, mais son serviteur qui présente à la mule l'herbe et l'avoine ; enfin le lieu de la scène n'est pas précisé, tandis que le *Liber Miraculorum* indique une place publique. Ces détails, superficiels quant au fond de l'histoire, n'ont pas laissé que d'influencer le maître.

La scène se passe dans trois chapelles latérales d'une église somptueusement décorée. Dans celle du milieu, devant un autel, saint Antoine, revêtu de la chasuble et tourné de profil à droite, présente l'hostie à la mule qui s'agenouille respectueusement devant le Saint Sacrement, méprisant l'avoine et l'herbe que lui tendent les serviteurs de l'hérétique. Ce dernier s'est placé à droite, sur la base d'un pilastre. Il est consterné à la vue du miracle et, croisant les bras sur sa poitrine, il exprime sa stupéfaction en se mordant les doigts. Parmi les nombreuses figures, nous remarquons trois catégories distinctes : tout d'abord les partisans de l'hérétique, qui, saisis de surprise, ne cherchent qu'à se rendre compte du miracle sans autre arrière-pensée ; ensuite les fidèles (tout en étant

[1] Horoy, *ouv. cité*, p. 481.

poussés par leur curiosité à s'approcher du lieu du miracle, ils se cachent devant le Saint Sacrement dans lequel ils voient la personne vivante de Dieu ; enfin les indifférents et ceux qui, étant plus éloignés, prennent une part moins vive ou moins religieuse à l'action. Dans la première catégorie, observons l'homme dont la tête apparaît derrière le chef des hérétiques. Admirons aussi le groupe si vivant placé devant le pilastre de gauche. Une jeune fille, dans le bas, a vu le miracle; elle se retourne pour appeler d'autres personnages, tandis qu'elle est poussée de côté par un jeune homme accourant en hâte. Sur ce dernier s'appuie un individu au visage mâle et plein de caractère ; il regarde la scène avec étonnement. Au sommet du groupe, un homme retient de la main son bonnet qu'il a failli perdre dans la cohue. C'est un mouvement analogue que fait la femme de l'hérétique, à droite[1]. Elle se soulève sur la pointe des pieds pour mieux voir ; d'une main, elle redresse sa coiffure tandis que, de l'autre, elle fait un geste d'étonnement ; un cri aigu semble s'échapper de ses lèvres. Près d'elle, dans le fond, un individu ayant déjà aperçu le miracle, se retourne et fait signe aux autres d'avancer. C'est à la seconde catégorie qu'appartiennent ces personnages qui s'agenouillent avec ferveur. L'un d'eux se blottit derrière l'hérétique et cherche à voir le miracle sans s'exposer à la vue de Jésus-Hostie. Derrière elle, un homme à longs cheveux et à grande barbe prie avec une ferveur intense. Plus loin, derrière la femme de l'hérétique, un autre personnage fait de même, tout en se dissimulant soigneusement. Son exemple est suivi par un autre encore. A gauche, un vieillard appuyé sur une canne se traîne à genoux ; c'est un type semblable à celui que nous avons déjà rencontré deux fois dans le *Miracle de l'avare*. Remarquons encore les personnages qui se sont réfugiés derrière l'autel à gauche ; ils assistent de là au spectacle avec stupéfaction, rassurés de savoir leur indiscrétion masquée par l'autel et par la personne du saint qui leur tourne le dos. Nous placerons dans la troisième catégorie cet homme vu de profil à gauche, qui saisit sa barbe et semble absorbé dans ses réflexions[2]. Non loin de lui, un autre personnage se hâte d'arriver sur le lieu du spectacle. Par un mouvement aussi élégant que naturel, il retient le manteau qui menace de lui échapper[3]. Devant lui, une femme attire à elle un petit enfant que ce

[1] L'idée de ce geste provient certainement des reliefs antiques. Sur le grand camée de Paris (Bibliothèque nationale ; Cabinet des Médailles, n° 264 ; voy. E. Babelon, *Catalogue des Camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1897, p. 120 et pl. XXVIII), Germanicus fait un geste analogue à celui de la jeune femme de notre relief.

[2] Cette figure nous paraît avoir inspiré Raphael lorsqu'il a peint saint Paul dans le tableau consacré à sainte Cécile (Bologne).

[3] Donatello aura eu l'occasion d'observer des gestes semblables sur les bas-reliefs antiques. Un

personnage menace d'écraser dans sa course rapide. Tout à fait dans l'angle, à gauche, on aperçoit le visage d'un jeune homme poussant un cri d'effroi à la vue du miracle. Son expression est la même que celle que développera plus tard Michel-Ange dans sa *furia*.

Le caractère si individuel des visages fait supposer que Donatello a portraituré ici tout son entourage. Mais il a aussi parsemé ces groupes d'effigies d'hommes célèbres. Le profil de Dante, par exemple, se distingue parfaitement en bas-relief à la gauche de l'autel. Tout à fait à droite, une plaquette offre de profil une tête très vivante couronnée de lauriers. Peut-être est-ce là un personnage illustre du temps. Les fonctions sacrées qu'exerce ici saint Antoine ont porté Donatello à isoler sa personne de la multitude.

Notons encore le sentiment esthétique et le savoir-faire admirable qui apparaissent dans la façon dont l'artiste a su traiter la mule. Afin de ne pas trop abaisser l'avant-main, il a placé les deux genoux sur le soubassement de l'autel. Ainsi la mule peut incliner la tête sans effort devant l'hostie. L'animal, moulé avec une connaissance parfaite de son anatomie, se présente sous un aspect très naturel et très complet bien que placé de biais.

Cette composition témoigne enfin, plus que toute autre, du goût de Donatello pour les *putti*, c'est-à-dire pour les petits anges nus traités en motifs de décoration. Dans une architecture analogue à celle des arcs de triomphe romains, il remplace les Renommées par des enfants jouant de divers instruments et portant des torches. Il va même jusqu'à décorer de *putti* les clefs de voûte.

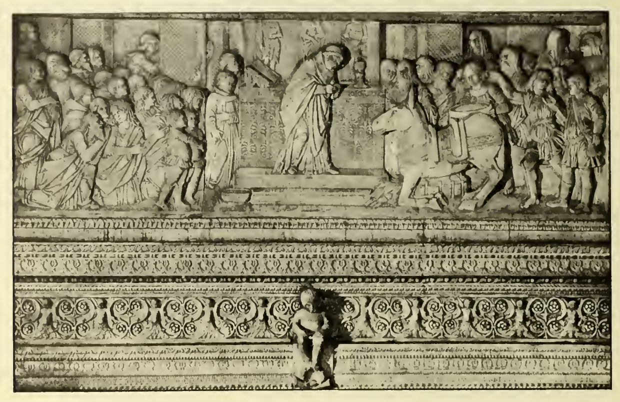
Le bas-relief en marbre de Bartolomeo Bellano [2], dans la sacristie de Saint-Antoine à Padoue, est une imitation libre du relief de Donatello. Mais combien l'élève se montre inférieur au maître ! L'attitude du saint est pesante et embarrassée. La mule est une création grotesque. Quelques figures ont cependant une certaine dignité (l'hérétique à droite ; à gauche, l'homme à grande barbe, agenouillé ; pour cette dernière figure, cependant, l'infériorité de l'artiste se dévoile dans la façon dont la barbe masque la main). La partie de gauche est traitée en relief plus effacé que celle de droite ; aussi a-t-elle une plus grande valeur artistique ; on trouve plus de lien entre les figures et plus d'unité dans l'ensemble. En effet, moins le relief est accentué, plus Bellano s'exprime avec

de ceux-ci, provenant du tombeau de Cecilia Metella (Ier siècle après J.-C.), et exposé au Musée de Berlin (Bruckmann, *Trésor de sculptures classiques*, Munich, pl. 271), contient la figure d'une Ménade dont la draperie est soulevée d'une façon analogue.

[1] Dessin au Musée des Offices à Florence, grav. dans E. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, III, 473.

[2] Gonzati, *ouv. cité*, I, p. 261 et suiv.

facilité. Le contraste entre la figure ingrate de saint Antoine et l'élégance des trois saints représentés sur l'autel nous en fournit un exemple. D'ailleurs, la partie de gauche a été exécutée indépendamment de l'autre fragment. Ces deux parties sont divisées encore actuellement par la fissure que l'on remarque entre le moine qui s'appuie contre l'autel et les deux enfants. Dans le haut, on voit encore le fragment d'un visage ébauché qui a été réduit à son état actuel par suite du raccord. Le fait que les trois saints de l'autel ont la tête mutilée



Bartolomeo Bellano. — Miracle de la mule.

Padoue, église du Santo. (Cliché Alinari.)

nous porte aussi à supposer que primitivement ce relief avait de plus grandes dimensions en hauteur. Il n'aurait donc pas été destiné tout d'abord à la place qu'il occupe maintenant[1].

L'auteur de « la gravure de Rome »[2] a puisé son récit dans le *Liber Miraculorum* ou dans une source analogue, car il représente la scène non dans une église mais sur une place. C'est aussi l'hérétique lui-même, et non pas son serviteur, qui offre l'avoine à la mule. Pour le reste, cette admirable petite composition se rapproche du relief de Donatello par le groupement artistique des figures pénétrées de vie et de naturel. Saint Antoine, à gauche devant l'autel, vu de profil et tourné

[1] Voy. à ce propos, p. 258, note.

[2] Voy. p. 207 et suiv.

à droite, présente l'hostie à la mule qui s'agenouille et adore le Saint Sacrement, non pas en abaissant mais en élevant la tête avec ferveur. Dans le fond, l'hérétique, puissant vieillard à grande barbe, coiffé d'un chapeau à larges bords, tient entre ses mains la mesure d'avoine que la mule a méprisée. Il considère l'animal d'un air soucieux. Ce n'est pas l'individu léger se repentant d'un grave péché, mais plutôt l'homme qui, après avoir mûrement réfléchi, s'est formé une opinion dont le fondement s'écroule subitement devant un fait inattendu. A côté de lui, une femme donne libre cours à ses sentiments ; elle s'incline devant l'hostie et prie ardemment, les mains jointes. Derrière, apparaît un autre personnage. L'artiste a isolé le saint comme l'a fait Donatello. Il a réussi à nous donner l'illusion d'une nombreuse assemblée dans ces trois figures serrées les unes contre les autres. Malgré le cadre restreint, il y a de l'air et de l'espace dans cette composition.

Sur la fresque de Benvenuto di Giovanni à Sienne[1], saint Antoine vient de célébrer la messe dans une église gothique qui forme le fond de la composition ; il en sort et se dirige vers la place, tenant entre ses mains l'Eucharistie, et accompagné de deux Frères qui portent des candélabres allumés. Une mule s'agenouille devant le saint, à courte distance. A droite, on aperçoit le fragment d'une figure qui représentait probablement l'hérétique. A gauche, cinq citoyens vêtus du costume de l'époque et coiffés de bonnets assistent au miracle avec étonnement.

Si les scènes que nous avons passées en revue étaient débordantes de vie, nous sommes frappés du calme religieux qui règne dans la composition de l'architecte Francesco di Giorgio, à la pinacothèque de Munich[2]. Pour le peintre, ce tableau a été avant tout un problème de perspective dans le genre de celui que s'est posé Mantegna aux Eremitani de Padoue. Il nous transporte sur une grande place publique entourée de somptueux édifices. Dans le fond, la façade d'une église fantastique est ornée de statues et de bas-reliefs en marbre. Le regard pénètre jusqu'au fond de la nef. La place est recouverte d'un pavé de marbre dont la mosaïque détermine les différents plans de la perspective (comme aux Eremitani). Pour l'occasion, un autel a été placé devant la façade de l'église. Saint

[1] Voy. p. 205.

[2] Crowe et Cavalcaselle, IV, 71 et suiv. Fragment d'un gradin auquel appartient très probablement la peinture de Liverpool (faussement attribuée à Pesellino) représentant la prédication de saint Bernardin de Sienne.

Antoine, après avoir célébré la messe, se tourne vers la mule, tenant l'Eucharistie. L'animal, placé comme sur le bas-relief de Donatello, s'agenouille et méprise l'avoine que lui présente, à gauche, l'un des serviteurs de l'hérétique. L'autre serviteur, à droite, confondu par le miracle, incline la tête avec dévotion. A droite aussi, le chef des hérétiques suivi de ses partisans exprime sa profonde surprise. Il montre du doigt l'Eucharistie et semble chercher la raison du fait étrange qui se passe devant lui. C'est un magistrat de haute prestance, et qui paraît en proie aux mêmes sentiments que nous avons déjà relevés dans la



Francesco di Giorgio Martini. — Miracle de la mule.
Pinacothèque de Munich. (Cliché Bruckmann.)

« gravure de Rome ». Malgré le grand nombre de ses partisans concentrés sur un espace restreint, le caractère de chacun d'eux est défini avec une netteté scrupuleuse. A gauche, un jeune homme attire par la main son camarade qui appartient probablement à la secte incrédule, et désigne le miracle d'un geste expressif. Sur le devant, nous voyons quatre groupes qui, *a priori*, ne semblent pas se rapporter au sujet de la composition. En les étudiant de plus près, on ne tardera pas à se rendre compte cependant que ce ne sont pas là des accessoires purement décoratifs dans le genre de ceux que nous trouvons trop souvent dans les œuvres de la décadence italienne. Ces quatre groupes sont, au contraire, disposés à dessein près de la scène principale et figurent un débat théologique brusquement interrompu par l'événement surnaturel. A gauche, un vieillard tenant un livre, probablement un philosophe, était en conversation avec un homme plus jeune ; à la vue du miracle, ils ont suspendu leur entretien ; le vieillard désigne la mule à des jeunes gens (peut-être ses élèves) qui

arrivent à droite. Derrière lui, deux autres personnages étaient auparavant en discussion. L'un, au type juif, niait probablement la vertu divine de l'Eucharistie ; il aperçoit maintenant la mule et recule d'un air surpris. L'autre jeune homme, coiffé d'un bonnet, saisit par la manche le personnage qui est devant lui et semble l'entretenir du miracle. A droite, arrivent trois jeunes gens se tenant par le bras ; deux d'entre eux expriment leur étonnement tandis que le troisième, dans le fond, reste sceptique. Derrière ce groupe, deux autres personnages sont en conversation ; l'un, vu de dos, est encore absorbé par la discussion et ne se rend pas compte de ce qui se passe autour de lui ; l'autre, au contraire, se retourne brusquement et apprend la nouvelle du miracle avec une surprise mêlée de joie. Nous n'insisterons pas sur le charme et le naturel des différents groupes. Malgré la recherche des effets plastiques, l'artiste a su imprégner de vie sa composition.

Lorentino d'Arezzo[1] conçoit cette scène comme Benvenuto di Giovanni dans sa fresque de Sienne. Le miracle a lieu dans la rue, devant une église. Il n'y a pas d'autel. Saint Antoine, entouré de deux Frères Franciscains portant des cierges, présente l'hostie à la mule qui, vue de profil, s'agenouille au centre de la composition. Cet animal, démesurément grand, est très mal rendu. Les personnes se divisent en trois catégories bien distinctes : à gauche, saint Antoine entre deux Frères ; au milieu, dans le fond, l'hérétique et ses amis, debout, exprimant leur étonnement ; à droite, les fidèles agenouillés en prières. Le groupe désordonné des hérétiques manifeste un désarroi contrastant avec l'ordre qui règne dans les rangs des fidèles. Les visages ont de la personnalité ; les gestes, du caractère ; l'ensemble est plein d'harmonie. Les figures paraissent moins dures et moins heurtées que dans le miracle de l'avare du même artiste. Malgré le grand nombre de personnages, la composition n'est pas surchargée.

Domenico Morone[2] place aussi la scène en plein air. Dans le fond, on distingue la tour de S. Zeno, une maison avec arcades, et le Castello. Au centre, on voit un autel improvisé. A droite, saint Antoine, suivi des croyants, présente l'hostie à la mule qui s'agenouille, à gauche, devant les hérétiques. Derrière l'autel, un Frère porte un cierge allumé, et un autre, revêtu du surplis, protège l'hostie contre les rayons du soleil en tenant un éventail ouvert. Der-

[1] Voy. p. 206.
[2] Voy. p. 207.

rière la mule, le chef des hérétiques incline la tête et lève les bras au ciel, frappé de stupeur; près de lui apparaissent plusieurs figures. A droite sont agenouillés les magistrats croyants; parmi ces derniers on remarquera la noble figure d'un vieillard vêtu d'un manteau de brocart d'or et tenant son bonnet entre les mains. Cette composition est bien équilibrée, l'action s'y développe avec une clarté remarquable. Le coloris, un peu sec, offre des qualités de transparence. Les chairs quoique sombres sont d'un ton vigoureux.

SAINT ANTOINE CONFESSEUR

Miracle de la jambe[1]. — Donatello a représenté cet épisode sur un de ses bas-reliefs à Padoue. Nous en avons déjà rencontré le sujet au XIVe siècle sur le vitrail d'Assise. Le récit qui nous paraissait avoir inspiré la scène provenait du *Liber Miraculorum*. Sicco Polentone, la source de Donatello, diffère du *Liber Miraculorum* en ce qu'il laisse de côté la mère, qui joue un rôle important dans l'autre version (c'est elle qui accuse le saint du malheur arrivé à son fils). On comprendra donc que la mère de Léonard ne figure pas sur le relief de Donatello. Suivant le *Liber Miraculorum*, la guérison a été opérée dans la maison du jeune homme; Sicco Polentone n'indique pas de lieu. Sur ce point, Donatello a pu donner libre cours à son imagination intarissable. Il place la scène dans une arène antique, aménagée suivant les goûts du moyen âge. Bien que Donatello ne se soit pas cru obligé de reproduire une bâtisse réelle dans tous ses détails, nous avons le droit de nous demander s'il n'a pas trouvé les éléments de sa construction dans un édifice de Padoue. Il y avait deux amphithéâtres antiques dans cette ville. L'un était au Prato della Valle, l'autre à l'Arena, près de l'église des Eremitani[2]. Ces deux amphithéâtres sont entièrement détruits, mais ils existaient en partie au XVe siècle et servaient de lieu de spectacle lors des solennités religieuses et populaires. Quant à nous, notre avis est que Donatello a voulu nous transporter à l'Arena et non au Prato della Valle. Voici nos raisons : à gauche, les statues de Neptune et de la déesse fluviale symbolisent la rencontre de deux fleuves; or l'Arena est situé au confluent du *Naviglio* (canal qui traverse la ville) et du *Piorego*. De plus[3], la forme rectan-

[1] Voy. p. 189.

[2] Voy. les notices détaillées sur ces deux amphithéâtres dans Giovambatista Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, Padoue, 1776, l'Arena : p. 22-31, le Prato della valle : p. 216-220.

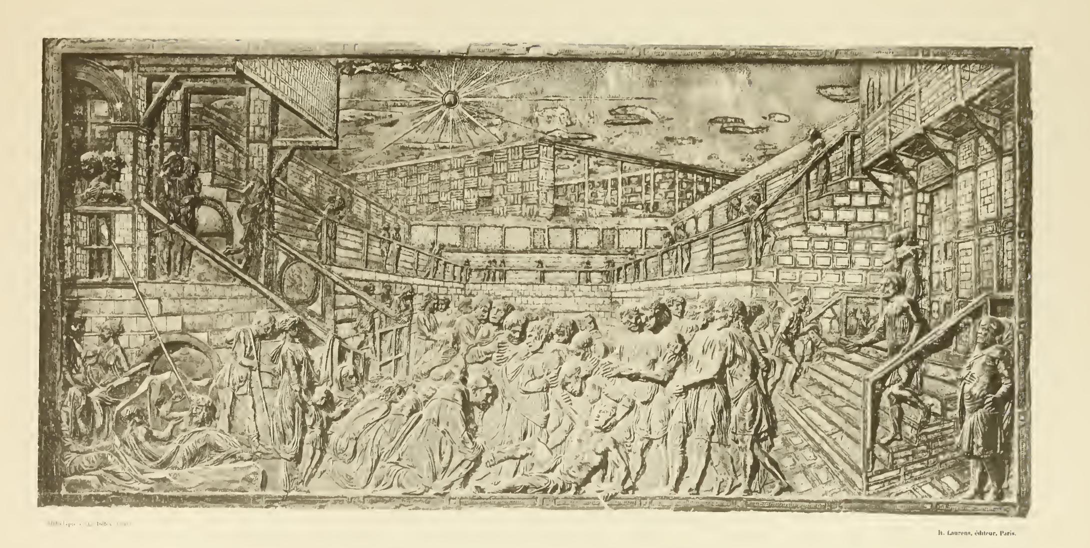
[3] Derrière le fronton on aperçoit la courbe ovale de l'ancienne enceinte.



Héliotypie E. Le Deley, Paris

H. Laurens, éditeur, Paris.

DONATELLO - MIRACLE DE L'AVARE. PADOUE. - Eglise du Santo (*Cliché Alinari*)



H. Laurens, éditeur, Paris.

DONATELLO - MIRACLE DE LA JAMBE PADOUE. - Eglise du Santo (*Cliché Alinari*)

gulaire du théâtre, le fronton à demi achevé dans le fond, l'entrée à gauche, font penser à une construction du moyen âge greffée sur un monument antique. C'était là précisément le cas pour l'Arena. Rossetti s'en est rendu compte lui-même [1]. En troisième lieu, le théâtre ressemble plutôt, sous l'aspect que lui a donné Donatello, à une cour (*cortile*) qu'à une arène antique. Or, Maffei fait une remarque de ce genre à propos de l'Arena, et cette réflexion l'amène à nier le caractère antique de cet édifice [2]. Enfin, la façade gothique avec son avant-solier, à droite, paraît faire partie du célèbre palais des Scrovegni, alors un des plus somptueux de la ville, et qui avait été construit sur l'emplacement de l'Arena.

La figure du satyre, à droite, nous semble personnifier les jeux satyriques que l'on donnait sur les théâtres antiques [3]. De même, la femme assise à l'extrémité de gauche la tête voilée, et en proie à une profonde douleur, ne figurerait-elle pas la Vierge songeant aux souffrances du Christ? Elle a, du moins, une ressemblance frappante avec la Mère de Notre-Seigneur dans la *Mise au tombeau* attribuée à Donatello et conservée dans la collection Ambrosienne, à Vienne [4]. Cette figure serait alors destinée à nous rappeler les mystères de la Passion que l'on représentait au milieu du décor adopté par Donatello.

Mais comment Donatello a-t-il pu avoir l'idée de placer ce miracle dans un amphithéâtre ? Peut-être la composition nous aidera-t-elle à répondre à cette question. La scène se passe sous un soleil ardent. Sur le devant, le jeune Léonard assis par terre, de profil, s'appuie sur le bras gauche tandis qu'un personnage lui soutient la tête d'une main et soulève sa jambe de l'autre. Le blessé jette des cris de douleur. Un homme plus âgé, son père peut-être [5], lui saisit le bras en gémissant. A gauche, le saint, de profil, tourné à droite, lui remet le pied d'un air compatissant. Derrière lui sont agenouillés un moine

[1] Rossetti, p. 26.

[2] Maffei, *Verona illustrata*, Vérone, 1731; part. IV, col. 46, cité par Rossetti, p. 25 : « ...tale parve a lui un *Cortile* ovato dinanzi un bel Palagio ».

[3] Rosetti (p. 215) place les jeux satyriques au Prato della Valle, mais il avoue lui-même qu'il existe à côté de l'Arena un lieu nommé *Satyre* où l'on récitait des poèmes satyriques. — Quant aux Mystères de la Passion, ils semblent en effet avoir été représentés ordinairement au Prato della Valle (Rossetti, p. 218); mais il se peut très bien que Donatello, usant d'une liberté permise à tout autre, ait à ce propos identifié les deux endroits.

[4] Grav. dans Eug. Müntz, *Donatello*, Paris, 1885, p. 79.

[5] Gonzati, *ouv. cité*, I, 149, prend naïvement cet homme pour la *mère* du blessé. Et pourtant il porte la moustache! C'est sans doute la coiffure qui aura induit Gonzati en erreur. Les longs cheveux sont pris dans un cercle. Cependant Donatello donne fréquemment cette coiffure aux hommes (exemples : dans le *Miracle de l'enfant*, l'individu qui est adossé à la colonne de gauche ; dans le *Miracle de la mule*, le vieillard agenouillé à droite).

et des femmes priant avec ferveur. A droite arrivent des hommes qui paraissent s'entretenir du miracle. Leurs gestes sont relativement calmes et ils semblent avoir assez de place pour se mouvoir avec aisance, tandis que dans le fond on aperçoit une véritable cohue. Des jeunes gens accourus du centre de l'arène se pressent les uns contre les autres pour mieux voir la scène; d'autres s'inclinent avec un sentiment de profonde admiration. Sur les degrés des escaliers, à droite et à gauche, plusieurs persoinnes contemplent le miracle avec une vive émotion. Plus loin, tout autour de la balustrade qui sépare les degrés du centre même de l'arène, de nombreux spectateurs, isolés ou groupés par deux ou par trois, regardent non la scène du miracle mais quelque chose qui se passe ou qui vient de se passer au centre du théâtre. Il semble que Donatello, tout en interprétant fidèlement le miracle de saint Antoine, ait eu devant les yeux un de ces accidents tels qu'il en survenait souvent alors dans les jeux athlétiques profanes et sacrés. Ainsi s'expliquerait l'émotion poignante des camarades du blessé accourus en toute hâte pour venir en aide à leur ami. Ainsi se comprendrait de même l'attitude des personnages le long de la barrière : ils discutent sur les causes de l'accident, en considérant la place où il s'est produit. Enfin, ce n'est qu'à la condition d'admettre cette hypothèse que l'on peut se rendre compte du rapport qui existe entre le sujet et le cadre dans lequel il est placé.

L'effet du miracle sur l'entourage du saint est saisissant. Les sentiments de stupéfaction (femme à gauche et enfant, à droite, se mordant les doigts), de dévotion fervente (personnages à genoux, homme s'inclinant les bras croisés sur la poitrine), de surprise profonde (homme saisissant son menton) se traduisent en des expressions et des gestes remplis de vie, de naturel et d'imprévu. Remarquons à gauche cette femme qui attire à elle un enfant. Elle s'approchait indifférente, tout à coup, le miracle lui apparaît. Elle s'arrête brusquement en ouvrant de grands yeux et en retenant l'enfant qui, n'ayant encore rien vu, la supplie de le rendre à la liberté. A droite, un individu arrive en grande hâte : soudain, il aperçoit le saint. Pour couper son élan, il est obligé de se pencher en arrière, tant sa course est rapide. Le personnage, qui, devant lui, tend les bras en avant, a tout à fait le profil traditionnel de Jules César. Le groupe des divinités fluviales mérite d'être signalé comme un exemple de la maîtrise de Donatello. On croit voir le courant et les vagues du fleuve glissant sous une arche. La déesse, langoureusement étendue, fait un signe amical à Neptune qui la contemple d'un air ravi. La tête de ce dernier a sans doute été inspirée à Donatello par la statue du *Marforio* de Rome que

le maître avait eu souvent l'occasion de voir dans la via Marforio[1], où elle se trouvait de son temps.

Le visage du saint est traité ici avec plus de soin que sur les autres reliefs. La bienveillance, la douceur et l'aménité du caractère ne sauraient trouver une expression plus juste.

Admirons enfin la perspective qui règne dans le décor. On se croirait devant un tableau et non en présence d'un simple relief.

Ce n'est pas Sicco Polentone, mais le *Liber Miraculorum* qui a inspiré la scène telle qu'elle est figurée dans la « gravure de Rome ». La mère du jeune homme y joue un rôle prépondérant. Elle est assise à droite sur une pelouse et tient sur ses genoux son fils encore presque enfant. A gauche, saint Antoine, suivi d'un Frère, est à genoux et remet le pied. A droite, dans le fond, trois personnes agenouillées rendent grâces au ciel de la guérison. Cette petite scène fait honneur à l'artiste par la clarté de la composition, le charme des physionomies et le naturel des attitudes.

A Montefalco, Lorenzo di Viterbo (grav. p. 205) a placé ce miracle devant une église, dans une rue dont la perspective s'étend au loin. A gauche, Léonard est assis sur un banc et soutenu par sa mère ; devant lui, le saint lui remet non pas le pied mais la jambe coupée au-dessous du genou. Le sang coule à terre. Derrière le saint, deux moines assistent à la scène. Celui de devant, tourné de profil à gauche, est une figure remarquable par la vigueur et la sûreté du dessin. Saint Antoine n'est plus le Frère bienveillant du relief de Donatello, ni l'humble serviteur de Dieu de la « gravure de Rome » ; c'est le thaumaturge de profession qui remplit son devoir avec complaisance et virtuosité. Le jeune Léonard, loin de souffrir, ne songe qu'au bienfait du miracle, quoique celui-ci ne soit pas encore accompli : on voit, en effet, le sang couler des deux parties, encore séparées l'une de l'autre, de la jambe cassée. Frappante cependant est l'habileté dont le maître fait preuve dans le groupement des figures et dans le dessin. L'anatomie du jeune homme nu est parfaitement bien comprise et son attitude très dégagée pour l'époque (1461).

Bien que Lorentino d'Arezzo[2] ait choisi pour scène l'intérieur d'une chambre,

[1] Actuellement, cette statue est placée dans la cour du musée du Capitole à Rome. En symbolisant un fleuve par une divinité, Donatello reprend pour la première fois un motif de l'antiquité et l'introduit définitivement dans la Renaissance italienne. Son imitateur Riccio, par exemple, reproduit ce motif sur le bas-relief du Louvre représentant l'enseignement de della Torre (Müntz, II, p. 120, grav.).

Le groupement de ces deux divinités pourrait fort bien être emprunté à un bas-relief antique. Dans celui qui ornait le sarcophage de Cecilia Metella (nous l'avons déjà mentionné), Dionysos et Ariadne, assis sur un char tiré par deux panthères, sont placés d'une façon analogue.

[2] Voy. p. 206.

sa composition est semblable à celle de Montefalco. Elle s'en distingue cependant par plus de vérité et de naturel dans les figures. C'est réellement le pied (et non la jambe) que saint Antoine remet en regardant le jeune homme d'un air rempli à la fois de gravité et de compassion. Léonard souffre cruellement. Sa tête rejetée en arrière est soutenue par sa mère qui s'associe à sa douleur. L'entourage, bien que fort calme, selon la tendance habituelle du peintre, manifeste sa surprise par des gestes variés. Au centre, dans le fond, un groupe de trois personnages rappelle les figures de Piero della Francesca.

Domenico Morone, à Vérone[1], a représenté la scène sur une plage. Le sentiment de profonde reconnaissance qui anime Léonard est admirablement exprimé sur sa physionomie. Son regard est ardemment fixé sur le visage du saint et le geste des bras traduit sa gratitude confuse. Sa mère, agenouillée derrière lui, le soutient. On voit qu'un instant auparavant elle implorait le thaumaturge avec toute la passion et le déchirement d'un cœur désespéré, tandis que maintenant elle repose sa vue sur lui, remplie de reconnaissance, d'étonnement et d'admiration. Parmi les débris de ces fresques, cette figure pleine de vie et de vérité atteste la valeur de l'artiste.

SAINT ANTOINE PROTECTEUR DES FAIBLES

Miracle de l'enfant. — Ce miracle n'est pas décrit dans les légendes du XIIIe siècle. Comme il a été représenté surtout dans l'Italie du Nord, à partir du XVe siècle, nous en donnons le récit d'après Sicco Polentone[2] :

« A Ferrare, saint Antoine délivra une femme d'un soupçon injuste et la réconcilia avec son mari, un citoyen noble et respecté. C'est un vrai miracle qu'il opéra en faisant parler et répondre à ses questions un enfant né peu de jours auparavant. Le mari soupçonnait sa femme et ne voulait pas reconnaître l'enfant qu'il croyait né d'une liaison adultère. Mais saint Antoine prit le nouveau-né et lui dit : « Je te conjure par la vertu de Jésus-Christ, notre Dieu, « né de la Vierge Marie, de me répondre devant toutes les personnes présentes « et de me nommer ton père. » Alors l'enfant, fixant son père du regard (il avait les mains enveloppées dans ses langes), répondit, non pas indistinctement, mais de la voix d'un enfant de dix ans : « Voici mon père ! » Là-dessus, le saint,

[1] Voy. p. 207.

[2] Dans Horoy, p. 485.

se tournant vers le père, lui dit : « Prends ton fils et aime ta femme que sa « vertu rend digne de toi ».

Donatello[1] nous transporte dans les salles d'un somptueux palais. En l'édifiant, il se sera probablement souvenu des projets de son ami Brunelleschi. Il s'est montré grand artiste dans le choix qu'il a fait du moment où se passe la scène. L'enfant a déjà parlé : saint Antoine le rend à sa mère reconnaissante, tandis que le père, au milieu, est agenouillé, les bras croisés sur la poitrine, adorant le saint avec une gratitude profonde. De cette façon, le maître échappe à l'obligation ingrate de faire parler un enfant nouveau-né. Il obtient également l'avantage de pouvoir mettre en évidence la dignité de l'épouse et la joie du père en même temps que la bonté du saint et sa puissance reconnue par la foule enthousiaste. La mère reprend l'enfant qui se penche vers elle, tandis qu'elle regarde Antoine d'un air à la fois ému et digne. Elle se distingue de tout son entourage par sa noble allure et son élégant costume. Le visage aussi témoigne de son caractère élevé. Saint Antoine considère l'enfant; un sourire bienveillant anime ses traits. L'attitude du père trahit le mouvement brusque qu'il vient de faire pour se jeter à genoux. Si l'on isole ces quatre figures, on sera frappé de leur admirable composition. A elles seules elles suffiraient pour exprimer le drame de famille. Mais Donatello élargit le cadre et transforme la scène privée en un grand drame public. Autour du groupe central, les amis intimes de la maison, hommes et femmes, saisis de surprise, manifestent leur émotion par des gestes divers. A droite, une femme âgée incline la tête, les bras croisés sur la poitrine. Dans le fond, deux autres femmes se saisissent mutuellement par la main. Celle qui est derrière voudrait mieux voir ; elle cherche à se frayer un passage en écartant du bras sa voisine. Mais celle-ci, observant la scène avec une attention passionnée, ne cède pas à la pression et saisit l'autre par la robe pour la retenir à sa place. Derrière saint Antoine, un bon moine considère l'enfant avec un visible plaisir. A droite, à l'entrée de la salle du milieu, deux femmes debout se font remarquer par leur attitude provoquante. Elles sont enveloppées de la même draperie. Donatello a-t-il voulu personnifier en elles la médisance et le vice ? L'une cherche à faire baisser la tête à celle qui se trouve devant elle, afin de mieux jouir de la vue du miracle. Le jeune homme à la droite du saint, que cette femme avait peut-être injustement accusé, semble la regarder d'un air triomphant en désignant le miracle qui est pour lui une éclatante justification[2]. La

[1] Grav. p. 203.
[2] Gonzati, I, p. 233, suppose à tort que ce jeune homme est le père de l'enfant.

femme médisante et orgueilleuse est suivie de la femme de mauvaises mœurs qui baisse la tête et semble se récrier avec véhémence. Plus loin, à droite, apparaît sous la cloison la tête d'un jeune homme coiffé d'un chapeau à bords relevés. Il sourit, et semble plaisanter avec un camarade qui se trouve en face de lui près de la cloison de gauche. Ce dernier lui désigne de la main un homme âgé qui pénètre dans la salle du milieu et se fait raconter le miracle par un autre jeune homme tournant le dos au public. Cette manière de mettre en conversation directe des personnages placés aux deux extrémités de la scène est particulièrement hardie. Mais un génie comme celui de Donatello pouvait se jouer des problèmes les plus compliqués ; il les résolvait avec une verve intarissable. Remarquons encore, à gauche, un personnage vu de profil, debout sur un socle. Il considère le miracle avec admiration et témoigne de sa surprise en levant le bras[1]. Cette figure empreinte d'un cachet si personnel est peut-être le portrait d'un personnage important de l'époque. A droite, une femme appuie ses mains sur le socle et, courbée en deux, regarde la scène. Derrière elle, un homme s'adosse contre un pilastre dans une attitude fort pittoresque. Ces deux personnes semblent échanger leurs impressions à si haute voix qu'une petite vieille, agenouillée devant eux, se retourne vivement pour les faire taire. A droite, une servante sort en portant deux vases de métal suspendus aux extrémités d'une barre de fer (comme les porteurs d'eau le font encore de nos jours à Venise). Son allure calme et plutôt railleuse contraste avec l'irruption dans la salle d'un homme agité qui veut savoir tout ce qui s'est passé. Il se fait raconter l'événement par une vieille dont on aperçoit le profil dans le fond. Ces personnes qui entrent et sortent sur les côtés contribuent à donner au spectateur l'illusion d'un espace beaucoup plus grand que celui qu'occupe la scène[2]. Nous n'insisterons pas sur le charme particulier du petit bas-relief de la Vierge et de l'Enfant, placé dans la lunette du centre[3]. Par cette image l'artiste aura sans doute voulu faire allusion à la vertu de la femme injustement soupçonnée.

La « gravure de Rome »[4] nous transporte en plein air. Ici saint Antoine est

[1] Cette figure nous paraît avoir inspiré Raphaël pour la représentation du Christ dans un dessin de Windsor : « *Paix mes troupeaux* », phot. Braun, 76.166.

[2] Plus tard Dürer usera de ce procédé, par exemple dans les planches de l'*Apocalypse*.

[3] Voy. à propos de l'influence de ce groupe sur la *Madonna Tempi* de Raphaël : W. Vöge, *op. cit.*, p. 7, note. Signalons à ce propos la ressemblance de ce groupe avec le bas-relief de la cathédrale de Sienne (Médaillon incrusté sur une des portes latérales extérieures). On veut y voir l'œuvre d'un anonyme qui tient du style de Donatello et de celui de della Quercia. Voy. E. Müntz, *Hist. de l'Art pendant la Renaissance*, t. I, p. 571 (gr.).

[4] Voy. p. 208.

représenté au moment où il ordonne à l'enfant de parler. Celui-ci reste dans les bras de sa mère qui, à genoux, les cheveux dénoués, fixe sur le saint un regard suppliant. A côté d'elle, le mari debout, coiffé d'un turban, la présente d'une main à saint Antoine. A ce moment, l'enfant parle et prononce le nom de son père qui élève la main droite d'un air de surprise. Derrière lui, une jeune femme croise les bras sur la poitrine et considère le thaumaturge avec une pieuse admiration. Le peintre-graveur a su donner au saint une expression bienveillante qui contraste avec la physionomie dure du mari. Conformément à la légende, il a enveloppé l'enfant de langes. Ici aussi nous sommes frappés du charme infini, de la vie intense et de la variété des sentiments que l'artiste a su concentrer dans un cadre si restreint et avec des moyens aussi élémentaires que ceux que lui offrait alors la gravure au burin.

Dans la fresque de Benvenuto di Giovanni, à Sienne [1], la mère est assise à droite, devant des édifices gothiques, tenant l'enfant nu sur ses genoux. Devant elle, le saint à genoux implore la grâce divine pour faire parler l'enfant. A gauche, le père discute avec un autre personnage. Derrière la mère, des Religieuses sont agenouillées en prière [2].

Saint Antoine donne un vêtement à un pauvre. — Cet épisode est emprunté à la légende de saint François [3]. On le chercherait en vain dans celle de saint Antoine. Aussi ne trouvons-nous cette scène représentée que dans la « gravure de Rome [4] ».

A droite, un mendiant nu est agenouillé aux pieds du saint et reçoit de lui un manteau. Derrière lui, un estropié appuyé sur ses deux béquilles et un manchot, le bras en écharpe, attendent les bienfaits de saint Antoine.

Saint Antoine délivre des prisonniers. — Nous avons trouvé cet épisode sur un vitrail du XIIIe siècle [5]. Au XIVe, il fait défaut.

La « gravure de Rome » nous en offre le commentaire illustré. Saint Antoine prend par les deux mains un homme coiffé d'un bonnet et le fait sortir de prison. Derrière le saint, un personnage admire la scène les bras croisés sur la poitrine.

[1] Voy. p. 205.

[2] Ce miracle est aussi prêté à saint Bernardin de Sienne. On en voit une représentation sur le gradin d'un retable de l'école de Gentile à Matelica (S. Francesco).

[3] Voy. Thode, *ouv. cité*, pp. 120 à 122.

[4] Voy. p. 207 et suiv.

[5] Voy. p. 172.

Rencontre avec Ezzelino [1]. — Domenico Morone a représenté cet épisode à Vérone. Malheureusement, la partie inférieure de la fresque a entièrement disparu. D'après le fragment qui subsiste, nous ne pouvons préciser la source qui a inspiré l'artiste. Contentons-nous de supposer qu'il a utilisé un récit analogue à celui du *Liber Miraculorum* [2] ou de Sicco Polentone [3].

Dans le fond se profilent une tour et des maisons protégées par un mur crénelé, en forme d'hémicycle. Des guerriers combattent dans le lointain. Au premier plan, saint Antoine est debout dans une chaire, vu de face, et portant un étendard de gueules à la croix blanche. Devant lui, on voyait probablement Ezzelino suivi de ses guerriers; ces figures ont été entièrement détruites.

LE THAUMATURGE

Saint Antoine sauve des naufragés. — Cet épisode était déjà reproduit sur un vitrail d'Assise au XIIIe siècle [4].

Dans la « gravure de Rome », on voit un vaisseau en détresse. Les deux navigateurs implorent le secours de saint Antoine qui apparaît sur la proue, imposant silence à la tempête. Les vents disparaissent sous forme de démons ailés. Si l'artiste fait intervenir saint Antoine en personne, c'est uniquement pour rendre la scène plus claire. Pour le reste il s'en tient au récit du XIIIe siècle. En effet, les deux personnes assises dans le navire ne se doutent pas de la présence du saint. L'une prie avec ferveur, l'autre scrute l'horizon.

Cet épisode a aussi été illustré par Lorentino d'Arezzo. Il se trouve à l'arrière-plan de la composition consacrée à la prédication aux poissons. Un vaisseau apparaît dans le lointain, la voile au vent. Saint Antoine descend des cieux et saisit des deux mains le sommet du mât pour maintenir l'embarcation sur les flots.

Guérisons près de la tombe. — La légende primitive constate déjà le fait que les malades guérissaient subitement lorsqu'ils approchaient du cercueil de saint Antoine. Les aveugles, les sourds et muets, les estropiés, les paralytiques, les possédés, etc., s'en allaient tous délivrés de leurs maux [5].

[1] Voy. p. 172, vitrail du XIIIe siècle à Assise.

[2] Voy. p. 173.

[3] Sicco Polentone, dans Horoy, p. 482.

[4] Voy. p. 171.

[5] Lectio IX, apud P. Hilaire, p. 41.

En Italie nous n'avons pas rencontré cette scène ailleurs que sur le gradin d'un retable à Terni (église Saint-François)[1]. Aveugles, estropiés, paralytiques sont assemblés autour de la tombe du saint et attendent leur guérison[2].

Saint Antoine chasse des démons. — En ce miracle se résume l'œuvre de bienfaisance et de charité exercée par saint Antoine à l'égard des épileptiques et des possédés. Nous pourrions citer à ce propos plusieurs épisodes empruntés aux différentes légendes, entre autres au chapitre *De epilepticis* du catalogue des miracles invoqués en faveur de la canonisation[3]. Il suffira cependant de rappeler les strophes célèbres du *si quaeris miracula*[4] pour montrer que l'artiste n'avait pas à chercher bien loin son sujet. La représentation qui nous occupe était d'ailleurs fréquente dans les cycles consacrés à saint François chassant les démons de la ville d'Arezzo (à Assise, les fresques de Giotto ; à Montefalco, celles de Benozzo Gozzoli) ; à saint Bernardin de Sienne (à Pérouse : galerie, Fiorenzo di Lorenzo ; San-Bernardino, reliefs d'Agostino di Duccio) ; à saint Barthélemy (Urbin : pinacothèque, gradin) ; à saint Jean Gualbert (Musée du Bargello à Florence : relief de B. da Rovezzano).

La fresque de Lorenzo di Viterbo[5] fait penser à une opération chirurgicale pénible à voir. Un moine maintient le malade en le saisissant par la tête et par les mains liées sur le dos. A droite, saint Antoine ordonne au démon de le quitter. Le démon (une figure noire formée d'un corps humain, d'une tête de bœuf et de deux ailes de chauve-souris) sort de la bouche du possédé qui a une dernière crise de convulsions. Dans le fond, le compagnon de saint Antoine assiste impassible à la scène.

L'auteur de la « gravure de Rome »[6] a su tirer parti de ce sujet d'une façon beaucoup plus intéressante. Trois possédés sont à genoux devant le thaumaturge. Le premier, que saint Antoine bénit, a déjà été délivré (on voit le démon s'enfuir au loin) et il rend grâces au saint de ce bienfait en joignant les mains d'un air rasséréné. Le second, derrière lui, est représenté au moment même où le démon le quitte. Bien qu'encore torturé, il sent que ses maux vont prendre fin et remercie déjà son libérateur. Le dernier est encore sous l'empire du mau-

[1] Voy. p. 153 : description du retable.

[2] A Fribourg, en Suisse, il existe une représentation semblable (au couvent des Cordeliers). Elle est attribuée à Hans Fries (1488-1548).

[3] Voy. P. Hilaire, p. 70.

[4] Si quaeris miracula, mors, error, calamitas, daemon, lepra fugiunt, aegri surgunt sani.

[5] Voy. p. 204 : description de l'ensemble, p. 241 : miracle de la jambe.

[6] Voy. p. 208 (grav.).

vais esprit qui le secoue violemment. Le visage de saint Antoine est empreint d'une bonté angélique. Son compagnon l'assiste de ses prières.

Guérison d'un lépreux. — Pendant sa vie, saint Antoine n'a pas soigné les malades. C'est un des points qui le distinguent de saint François [1]. La guérison de la lèpre ne figure pas non plus parmi les miracles arrivés après sa mort et invoqués en faveur de sa canonisation. Aussi ne trouvons-nous cette donnée représentée qu'une seule fois : sur la « gravure de Rome » qui donne *in extenso* la version italienne du *si quæris miracula*. Or, c'est précisément ce petit poème qui parle de la lèpre [2]. Quoi de plus naturel que d'admettre que ce sont ces vers qui ont fourni à l'artiste le sujet de sa composition ?

Un lépreux est assis sur un banc, le corps couvert de pustules. Le saint, suivi de son compagnon, s'avance vers lui et le délivre de sa maladie. On voit à côté un autre malheureux infirme ; assis par terre, il attend son tour de guérison. Derrière le lépreux, un individu que le saint a guéri repose les mains sur sa béquille qui ne lui sert plus que de jouet. Là aussi le peintre-graveur a su nous intéresser en esquissant de la façon la plus nette et la plus caractéristique les trois états d'âme par lesquels passèrent les infortunés qui eurent le bonheur d'approcher le thaumaturge.

Guérison d'une femme. — Bien des guérisons semblables figurent sur les registres des miracles arrivés après la mort du saint. L'épisode représenté sur le retable de Terni (San-Francesco) [3] est trop vague pour que nous puissions indiquer la source à laquelle l'artiste s'est inspiré. Le saint, devant un autel, rend la santé à une femme assise à ses pieds.

Les résurrections. — Parmi les miracles cités en faveur de la canonisation de saint Antoine, il y a deux résurrections d'enfants [4]. L'une concerne une petite fille qui, en l'absence de sa mère, est tombée dans un étang. Lorsqu'on la retrouve, elle présente tous les symptômes de la mort. Mais la mère invoque le saint, et bientôt on voit l'enfant revenir à la vie. C'est peut-être de ce récit que procède indirectement la composition de Piero della Francesca dans la

[1] Saint François a soigné des lépreux. Le *Liber Miraculorum* (§ 45) attribue à saint Antoine la guérison d'un lépreux ; mais ce récit ne présente pas les caractères d'une authenticité incontestable. A propos du *Liber Miraculorum* et de sa valeur historique voyez l'Annexe.

[2] Daemon, *lepra* fugiunt.

[3] Voy. p. 153 : description du retable.

[4] *De mortuis suscitatis*, apud P. Hilaire, p. 72.

Galerie de Pérouse[1]. Dans une chambre, le petit cadavre est étendu dans son berceau. Saint Antoine est agenouillé près de lui. Le regard élevé vers le ciel et les mains jointes, il prie ardemment Dieu de ressusciter l'enfant au chevet duquel la mère se tient debout. Soudain la prière est exaucée; l'enfant remue les lèvres. La mère s'en aperçoit et donne les signes de la plus vive surprise, tandis que le moine qui se trouve derrière saint Antoine manifeste les mêmes sentiments d'une façon plus mesurée. Cette scène est conçue dans un esprit élevé. Saint Antoine n'est pas là, comme bien souvent ailleurs, le thaumaturge attitré, mais plutôt le fidèle serviteur de Dieu qui implore pour son prochain une grâce surnaturelle.

La « gravure de Rome »[2] contient la résurrection d'une jeune femme. Il serait difficile, vu la donnée vague du sujet, d'indiquer la source exacte où a puisé l'artiste. Des recherches dans ce sens nous entraîneraient trop loin, sans offrir d'ailleurs un intérêt particulier pour la composition qui peut se rapporter à n'importe quel fait de ce genre. Disons seulement que le *Liber Miraculorum* (§ 43) rapporte la résurrection d'une jeune fille, sans que nous puissions en conclure que la représentation dont il s'agit soit précisément inspirée par cette relation. Du reste, les strophes du *si quæris miracula*[3] ont probablement donné à l'artiste l'idée de ce sujet, tout en lui laissant la main libre pour l'exécution du détail.

Saint Antoine s'approche du lit de la morte et des deux mains lui fait signe de se lever. A la grande stupéfaction des femmes qui l'entourent, elle se redresse et revient à la vie. Une surprise mêlée de joie se peint d'une façon saisissante sur les visages des trois femmes.

C'est évidemment une scène analogue que nous trouvons dans les fresques de Domenico Morone à Vérone[4]; seulement l'artiste insiste sur le fait que le miracle est survenu après la mort du saint, en faisant seulement apparaître son buste dans les airs. Au premier plan, une jeune fille se dresse sur sa couche à la vue du saint et joint les mains. Elle est soutenue par des femmes âgées. A droite, le père s'approche et manifeste son étonnement. Une femme d'âge mûr, vêtue d'une robe foncée décolletée, et coiffée d'un voile blanc, assiste à la scène d'un air calme. C'est un portrait extrêmement vivant.

[1] Voy. p. 85, description du retable.

[2] Voy. p. 208 (grav.).

[3] Si quæris miracula *mors*... fugiunt.

[4] Voy. p. 207.

CHAPITRE III

LE XVI[e] SIÈCLE

De même qu'au chapitre précédent, nous commencerons par examiner à un point de vue purement technique les œuvres d'art qui offrent une suite importante de représentations. Cette étude préalable portera avant tout sur les questions de date et d'attribution, sur les conditions d'ordre général dans lesquelles ces œuvres ont été créées, et sur les traits particuliers qui les caractérisent dans leur ensemble. Ainsi familiarisés avec ces ouvrages considérables, nous aborderons avec plus de facilité l'étude des scènes au point de vue spécial de leur composition.

Les cinq groupements que nous allons soumettre à un rapide examen sont les suivants :

La chapelle Saint-Antoine au Santo de Padoue
La scuola del Santo à Padoue
Les fresques de l'ambulatorio (passage entre la sacristie et l'église du Santo) à Padoue
L'oratoire de Saint-Antoine à Camposampiero
La chapelle Saint-Antoine dans l'église S. Petronio à Bologne

LA CHAPELLE SAINT-ANTOINE AU SANTO DE PADOUE

Cette chapelle (*Capella del Santo*), située au nord de l'église, contient la dépouille du saint. Elle a été entièrement reconstruite vers l'année 1500. Le tracé, cependant, ne semble pas en avoir été modifié à cette époque, et l'idée générale d'une façade ouvrant sur la nef a certainement été conservée par égard pour la chapelle des Saints-Félix et Jacques (XIV[e] siècle) qui fait pendant à celle de Saint-Antoine. Les murs de ce sanctuaire avaient été décorés au XIV[e] siècle par un certain Stefano de Ferrare[1], peintre peu connu, qu'il ne faut pas confondre avec le contemporain de Cosimo Tura (dont il existe un tableau au Musée

[1] Voy. l'Anonyme de Morelli, éd. Frizzoni, p. 18, avec une note de M. Frizzoni, et Michele Savonarola, *op. cit.*, apud Muratori, t. XXIV, col. 1145.

Brera), ni avec l'élève du Garofalo († 1520), qui est l'auteur de plusieurs peintures conservées à la pinacothèque de Ferrare. Ces fresques ont été entièrement détruites, et il ne reste plus de ce peintre qu'une Madone très retouchée et autrefois attribuée à Filippo Lippi (elle se trouve dans l'église du Santo).



La chapelle de Saint-Antoine au Santo de Padoue.

(Cliché Alinari.)

Les dix colonnes qui soutenaient originairement la voûte ont servi à construire le portique de Santa-Maria dei Servi en 1511[1].

Déjà vers le milieu du xve siècle, la chapelle était en mauvais état. En 1470, Antonio degli Obizi et Francesco Trapolin, trouvant la décoration indigne de saint Antoine, commandèrent un projet de réfection à l'architecte Bartolomeo da Ponte[2]. Mais ce n'est qu'en 1497 que le Père général François Sansone (qui fit établir les stalles du chœur dans l'église supérieure d'Assise) prend l'initiative d'une restauration complète de la chapelle[3]. Un nouveau plafond en marquet-

[1] Voy. Gonzati, I, p. 36

[2] *Ibid.*, p. 75.

[3] *Ibid.*, p. 76.

terie est ajusté en 1498 sous la direction du célèbre Pier Antonio Maria de Modène. Bientôt cependant la réédification totale s'impose. En 1499, le Père général Sansone meurt en léguant en faveur de cette reconstruction trois mille ducats [1]. Ce don généreux permet d'exécuter le projet en marbre. En 1500 un modèle est établi. On fait venir des blocs de Carrare qui sont immédiatement remis entre les mains des artistes. C'est l'architecte Giovanni Minello de' Bardi qui dirige les travaux jusqu'à sa mort (1532). Gian-Maria Falconnetto de Vérone lui succède [2]. Ce travail dure un siècle. Car ce n'est qu'en 1593 que Tiziano Aspetti élève l'autel [3].

La chapelle, entièrement en marbre, est de forme rectangulaire. Elle est séparée de la nef par quatre colonnes et deux pilastres surmontés d'arcs en plein cintre. Deux attiques superposées dominent le premier entablement. L'attique supérieure contient des niches dans lesquelles sont placées des statues de saints. Le tout est somptueusement décoré de figures en relief, de moulures et d'incrustations. On accède à l'intérieur de la chapelle par trois marches. Une seule baie, du côté ouest, laisse pénétrer quelque clarté à travers la pénombre mystérieuse qui règne dans ce sanctuaire.

Lorsqu'on contemple ce monument, le souvenir se reporte involontairement vers la *Santa Casa* de Lorette. La splendeur du marbre, l'effet éblouissant de la décoration, la dévotion ardente et mystérieuse de la foule se pressant autour du sanctuaire, constituent des traits communs à ces deux lieux de pèlerinage.

La construction de cette chapelle marque en effet un progrès dans le développement du culte de saint Antoine. L'ancien édifice, comme d'ailleurs toute l'église et les bas-reliefs de Donatello, était dédié avant tout au grand protecteur de Padoue. Mais son culte, localisé d'abord dans cette ville et circonscrit dans les milieux franciscains en général, devient maintenant universel. C'est le thaumaturge de la chrétienté tout entière que viennent implorer les foules, et c'est en grande partie à cette circonstance qu'il faut attribuer le caractère magnifique que l'on donne à ce sanctuaire.

A l'intérieur, la chapelle est décorée de neuf hauts-reliefs rappelant divers épisodes de la vie du saint. Cinq d'entre eux ont été placés dans le fond et les quatre autres sur les côtés. Chaque pièce repose sur un soubassement et se trouve encadrée entre deux colonnes surmontées d'un arc cintré [4].

[1] Gonzati, I, p. 77.

[2] *Ibid.*, p. 162.

[3] *Ibid.*, p. 86.

[4] Hauteur prise de la base du relief au sommet de l'arc : 4 m ; hauteur de la sculpture en haut-relief : 1m,25 ; largeur du relief : 2m,40.

Tous ces reliefs, moins un, représentent des miracles. Les artistes ne prétendent pas décrire et illustrer la vie du saint à la manière de Giotto à Assise pour saint François, ou à l'Arène de Padoue pour Notre-Seigneur et la sainte Vierge, ou comme l'a fait si merveilleusement, à Venise, Carpaccio pour sainte Ursule. Ils veulent simplement rappeler aux fidèles qui viennent prier auprès du tombeau de saint Antoine la puissance du thaumaturge.

La série des compositions est la suivante. (Nous commençons par la gauche) :

1. Antonio Minelli : *Entrée de saint Antoine dans l'Ordre des Franciscains* (grav. p. 259).

2. Giovanni da Padova, dit il Dentone : *Guérison d'une femme maltraitée par son mari* (grav. p. 261).

3. D. Cattaneo et G. Campagna : *Saint Antoine ressuscite un mort, afin qu'il puisse attester l'innocence des propres parents du thaumaturge* (grav. p. 317).

4. Jac. Sansovino : *Résurrection d'une femme noyée* (grav. p. 264).

5. Antonio Minelli et J. Sansovino : *Résurrection d'un enfant noyé* (grav. p. 321).

6. Tullio Lombardo : *Miracle de l'avare* (grav. p. 291).

7. Tullio Lombardo : *Miracle de la jambe* (grav. p. 305).

8. Giov. Maria da Padova dit Mosca et Paolo Stella : *Miracle du verre et de la conversion d'Aleardino* (grav. p. 299).

9. Antonio Lombardo : *Miracle de l'enfant nouveau-né qui nomme son père* (grav. p. 255).

Lorsque le visiteur qui a subi le charme puissant des œuvres de Donatello pénètre dans cette chapelle, il est surpris de ne trouver aucune ressemblance entre ces sculptures et les reliefs du maître florentin. *A priori*, on pourrait s'attendre à voir des artistes de second ordre, comme les auteurs de ces reliefs, s'inspirer des œuvres admirables qu'ils avaient sous les yeux. Mais si l'on considère quelle différence radicale existait entre la tâche incombant aux sculpteurs de la chapelle et celle dont s'était chargé Donatello, on se rendra bientôt compte de l'impossibilité où se trouvaient les maîtres de prendre ce dernier pour modèle. En effet, Donatello avait traité ses petits bas-reliefs en bronze d'une façon aussi libre que s'il avait eu à peindre des tableaux, tandis que pour nos sculpteurs, il s'agissait de décorer un grand ensemble avec des reliefs en marbre et des figures de grandeur presque naturelle. La dimension des personnages, la saillie très accusée du haut-relief, l'obligation pour chaque artiste de se conformer au genre adopté par ses collègues, afin de ne pas nuire à l'effet d'ensemble, ne comportaient qu'une exécution calme et mesurée. L'espace relativement restreint excluait d'avance toute exubérance dans la composition et dans l'expression. Aussi, ceux d'entre eux qui se sont pliés aux exigences de la situation, comme Antonio Lombardo, ont-ils mieux réussi que les autres

qui se sont livrés à des compositions hardies et mouvementées, comme, par exemple, Mosca et Paolo Stella.

Les emprunts faits à Donatello se bornent à des motifs de détail[1]. La façon dont sont traitées ces réminiscences montre quelle distance sépare le génie de Donatello du talent de ces artistes.

Toutes ces sculptures trahissent l'influence de l'antique. Le visage des hommes ressemble tantôt à celui des dieux (Jupiter, Apollon), tantôt à celui des empereurs romains. La répétition fréquente du type des Antonins (Marc-Aurèle, Lucius Verus) laisse supposer que ces sculpteurs avaient à leur disposition des reproductions de l'arc de triomphe de Marc-Aurèle à Rome ou d'autres œuvres datant de l'époque de ces empereurs. Les femmes rappellent des déesses telles que Junon, Vénus et Diane. Dans les attitudes on remarque des analogies frappantes avec des statues de Pergame et de Rhodes, comme le « Laocoon » (Vatican), le « Gaulois et son épouse » (Villa Ludovisi) ou l' « Alexandre mourant » (Offices). Les draperies antiques font ressortir les formes du corps et relient les figures entre elles. Ces maîtres n'ont pas le don de la composition, mais ils exécutent le détail avec un certain brio. Ce fait ressort non seulement des œuvres mêmes, mais aussi d'un épisode singulier que voici[2]. En 1554, on avait confié l'exécution du relief représentant le *Fils ressuscité en Espagne* à un certain Paul de Florence. Les années s'écoulèrent sans que celui-ci pût commencer le travail. Enfin, de guerre lasse, on offrit la commande à Danese Cattaneo de Carrare, artiste émérite, qui se mit de suite à l'œuvre; mais il mourut avant d'avoir pu la terminer. Immédiatement après, une foule d'artistes renommés se présentèrent pour achever la composition dont les grandes lignes étaient dès lors fixées. Les directeurs de l'*Arche* n'eurent que l'embarras du choix pour désigner un artiste en mesure d'achever l'œuvre qu'ils avaient eu tant de peine à faire composer.

Malgré leur habileté, ces statuaires n'arrivent pas toujours à surmonter les difficultés techniques que leur présente le relief en ronde bosse. Par exemple, Tullio Lombardo, l'un des plus estimables, ne réussit pas constamment dans les raccourcis (voyez la tête de la femme de droite, dans le *Miracle de la jambe*). Ils ne serrent pas leurs sujets de près, ils ne cherchent pas à caractériser la scène de façon à en faire saisir immédiatement le sens. Dans tous ces épisodes, on ne voit qu'une chose : le phénomène du miracle. Quel est ce miracle, de quelle façon et dans quelles circonstances s'est-il produit? Ce n'est guère dans

[1] Voy. l'homme qui porte une canne (nº 3 et nº 4).

[2] Gonzati, I, pp. 165-166.

la composition même que l'on trouvera les éléments d'une réponse. S'il fallait nous prononcer sur les causes de cette absence de précision, nous indiquerions en premier lieu la disproportion existant entre les figures et l'espace restreint qui leur est réservé, le très petit nombre de moyens d'expression dont dispose l'auteur d'un haut-relief, enfin la nature même des sujets représentés.



ANTONIO LOMBARDO. — Miracle de l'enfant.

Padoue, église du Santo. (Cliché Alinari.)

Jacques Burckhardt est surpris de l'unité de style, de composition et d'exécution qui règne dans cette série d'ouvrages accomplis par tant d'artistes différents et à des époques distantes les unes des autres[1]. Peut-être aurons-nous lieu d'être moins étonnés en examinant ces diverses productions par ordre chronologique.

Grâce aux documents publiés par Gonzati[2], nous sommes en mesure de connaître la date d'exécution de chacune de ces œuvres.

[1] Voy. Jacques Burckhardt, *Cicerone* (éd. Bode), II, p. 460.

[2] Gonzati, I, doc. XCI-CI.

Voici la suite de ces reliefs énumérés par ordre chronologique :

I. Antonio Lombardo : *Miracle de l'enfant nouveau-né qui nomme son père*, 1505.

II. Antonio Minelli : *Entrée de saint Antoine dans l'Ordre des Franciscains*, 1512.

III. Giovanni da Padova, dit il Dentone : *Guérison d'une femme maltraitée par son mari*, 1524.

IV. Giovanni Maria da Padova, dit Mosca, et Paolo Stella : *Miracle du verre et de la conversion d'Aleardino*, 1520-1529.

V. Tullio Lombardo : *Miracle de la jambe*, 1500-1525.

VI. Tullio Lombardo : *Miracle de l'avare*, 1501-1525.

VII. Antonio Minelli et J. Sansovino : *Résurrection d'un enfant noyé*, 1522-1534.

VIII. Jac. Sansovino : *Résurrection d'une femme noyée*, 1536-1563.

IX. D. Cattaneo et G. Campagna : *Saint Antoine ressuscite un mort, afin qu'il puisse attester l'innocence des propres parents du thaumaturge*, 1554-1577.

En suivant cet ordre, les bas-reliefs peuvent être, au point de vue du style, groupés deux par deux.

Antonio Lombardo ouvre la série par une composition calme qui nous fait penser à un tableau vivant. Il est imité servilement par Minelli, qui ne se tire d'affaire qu'en commettant un véritable plagiat. Le Dentone, douze ans après, inaugure un genre plus mouvementé que lui suggère, avant tout, la donnée même de son sujet. Cependant certaines figures trahissent encore une tendance naturelle vers une mise en scène mesurée. Cette note disparaît dans l'œuvre du Mosca qui attire le regard par l'allure vive des personnages. Vient ensuite Tullio Lombardo qui donne à ses deux reliefs une empreinte très personnelle. Sansovino, qui achève une composition de Minelli et en crée lui-même une autre, réprime toute vivacité dans l'expression et le geste. Enfin, D. Cattaneo et Girolamo Campagna terminent la série par une œuvre bien équilibrée et vraiment supérieure.

Les scènes ont lieu à l'intérieur d'un édifice dont la voûte à caissons est supportée par une rangée de piliers. Le panneau du fond est percé d'une porte surmontée d'un fronton et dominée dans le haut par une mosaïque en deux tons représentant généralement un édifice de Padoue. Par suite de la perspective adoptée, le point de fuite principal est décentré. On n'aperçoit donc, dans chaque relief, qu'une seule rangée de piliers placés tantôt à droite, tantôt à gauche, de façon à donner au spectateur qui se trouve au centre de la chapelle l'illusion d'une profondeur réelle [1]. Afin de se rendre compte des difficultés

[1] Tullio Lombardo s'est cependant trompé dans le *Miracle de l'avare* n° 6 (VI). Il aurait dû placer la colonnade *à droite*. Pour être tout à fait corrects, Antonio Minelli et J. Sansovino auraient dû

que présentait cette disposition pour une mise en scène correcte, on fera bien de se reporter aux compositions analogues des Lombardi à Venise. Dans l'église Saint-Chrysostome, Tullio Lombardo a sculpté en relief un *Couronnement de la Vierge* (n° 12944 d'Alinari). L'encadrement ne diffère pas sensiblement de celui de Padoue; seulement la perspective est centrale : les séries de piliers apparaissent des deux côtés. Sur la façade de la Scuola di San-Marco à Venise (décorée en 1485), l'encadrement est identique à celui de Padoue; mais les figures, peu nombreuses, et petites en comparaison du décor architectural, sont placées dans le fond. L'artiste, n'ayant par conséquent pas à tenir compte de la perspective, a composé la scène comme s'il s'agissait d'une représentation indépendante du décor architectural.

A Padoue, ce dernier procédé n'aurait pu être appliqué pour deux raisons : en premier lieu, les figures placées dans le fond eussent été trop petites pour suffire à la grande démonstration plastique que l'on voulait organiser dans la chapelle du saint; en outre, l'unité décorative aurait souffert des intervalles produits entre les panneaux par les colonnades dénudées. Il était donc nécessaire de placer la scène au premier plan et de tenir compte des nuances délicates d'une perspective artificielle. Cette tâche était d'autant plus malaisée à remplir qu'il s'agissait ici de reliefs en ronde bosse.

Voyons comment nos artistes ont surmonté ces difficultés. Antonio Lombardo ne se préoccupe guère du problème! Il compose sa scène comme s'il ne fallait que garnir le panneau du fond. Ce ne sera que plus tard, lorsqu'il mettra son relief en place, qu'il s'apercevra de la lacune. Alors il ajoutera à droite, devant la colonnade, les figures d'une femme et d'un enfant[1]. Ce groupe n'a aucun rapport avec le sujet représenté. Antonio Minelli semble avoir tiré profit de cette fâcheuse expérience. Il déplace à gauche le centre de la composition, c'est-à-dire la figure du jeune Antoine; mais en exagérant cette modification, il en rend l'effet illusoire. Pour paraître au centre, saint Antoine devrait occuper la place du moine que l'on aperçoit à droite sur le relief. Le Dentone ne paraît pas avoir été à la hauteur de sa tâche. Nous verrons plus loin que son relief a été remanié après son installation dans la chapelle. Giov. Maria da Padova est le premier qui place le centre (l'enfant) au point de fuite. Dans son premier relief (*Miracle de la jambe*), Tullio Lombardo tient compte de la perspective. La femme qui pleure son fils est bien au centre de

adopter une perspective centrale dans le n° 5 (VII) qui forme le centre de la série du fond. Ces inexactitudes proviennent du fait que les bas-reliefs n'ont pas tous été exécutés sur place.

[1] On distingue parfaitement le morceau ajouté.

l'édifice. Seulement, comme Antonio Lombardo, il n'ajoute que plus tard le groupe de la femme et de l'enfant à droite, devant la colonnade. C'est là un pur remplissage dont il aura certainement senti l'effet défavorable, car il s'est chargé lui-même d'exécuter le décor du relief suivant[1]. En effet, dans le *Miracle de l'avare*, l'ensemble de la composition est tout à fait adapté au cadre; les nuances si délicates de la perspective se trouvent rendues avec beaucoup de tact. Nous pouvons en dire autant des trois dernières productions (Minelli et Sansovino, n° 5 (VII), Sansovino, n° 4 (VIII), Cattaneo et Campagna, n° 3 (IX). Le dernier relief de Tullio aura servi d'exemple à ces artistes.

La suite chronologique nous montre aussi de quelle façon on a procédé à l'installation de ces différentes scènes dans la chapelle. Le premier relief terminé fut celui d'Antonio Lombardo. On le plaça contre la paroi Est du côté de la nef, par conséquent à la droite de l'autel. Le second (de Minelli) fut posé en face du précédent, à gauche de l'autel. Le troisième (de Dentone) fut rangé à côté de celui de Minelli et le suivant (de G. M. da Padova et P. Stella) en face de ce dernier, à côté de celui d'Antonio Lombardo. Puis on commença à garnir la paroi du fond en allant de droite à gauche. Les numéros, V, VI, VII, VIII et IX y trouvèrent place successivement.

Cette manière de procéder prouve qu'on n'attachait aucune importance à la succession des différents épisodes. Elle permet en outre de supposer que les sujets n'avaient pas été fixés d'avance et qu'on en avait laissé le choix aux artistes eux-mêmes. Autrement, comment pourrions-nous expliquer là l'absence d'un miracle aussi significatif et aussi souvent figuré que celui de la mule, et la présence de scènes très rarement traitées, comme celle de la conversion d'Aleardino[2]?

Examinons maintenant les particularités de style et d'exécution technique qui caractérisent chacune de ces œuvres.

Le seul trait commun que la composition d'Antonio Lombardo (*Miracle de l'enfant*) ait avec le relief correspondant de Donatello consiste dans la dra-

[1] Gonzati, doc. XCVIII. Il ne faut pas entendre par le terme de *prospetiva* la mosaïque des lunettes, mais l'ensemble de la décoration du relief.

[2] Cependant le fait que les Lombardi, qui reçurent les premiers des commandes, représentent trois miracles que Donatello avait déjà figurés, ferait supposer que le quatrième miracle, celui de la mule, qui manque aujourd'hui, existait alors dans la chapelle, peut-être sur l'ancien autel. Or, nous avons vu que le relief de Bellano, représentant précisément ce sujet, n'a pas été fait pour la place qu'il occupe maintenant à la sacristie. Peut-être était-il placé alors dans la chapelle du saint, ce qui expliquerait l'absence, dans la chapelle, de ce miracle si populaire et si fréquemment reproduit.

perie du fond. Pour le reste, il n'existe aucune analogie entre le style des deux représentations. Autant chez Donatello tout était mouvement, vie, emportement, passion, autant règnent ici le calme et la tranquillité contemplative. Gonzati, Cicognara, Selvatico blâmaient dans ce travail le manque d'expression. Et pourtant, malgré la sourdine que l'artiste a mise à la manifestation des sentiments,



Antonio Minelli. — Entrée dans l'Ordre franciscain.

Padoue, église du Santo. (Cliché Alinari.)

il a su nous présenter une scène bien vivante, claire et harmonieuse. M. Frizzoni l'a remise en honneur en la déclarant le meilleur ouvrage de toute la série[1]. On y trouve des réminiscences frappantes de l'art antique. La mère de l'enfant est une *Junon*, la femme à droite rappelle la *Pudicitia* du « Braccio nuovo » au Vatican.

Minelli (*Prise de l'habit franciscain*) a, comme nous l'avons dit, imité servilement le relief d'Antonio Lombardo. Le groupe des quatre figures de gauche est calqué sur le groupe central de Lombardo. La femme avec l'enfant,

[1] Frizzoni, éd. de l'Anonyme de Morelli. *op. cit.*, p. 16.

à droite, est aussi une copie. Le légionnaire, au centre, a la même attitude que celui de Lombardo. Le profil en bas-relief, dans le fond, est un *fac-similé* de celui du maître vénitien. Aussi ce travail ne satisfit-il nullement les délégués de l'Œuvre [1]. Ils n'offrirent à l'artiste qu'une soixantaine de ducats, en ajoutant que s'il n'était pas satisfait il devrait restituer le bloc de marbre et les sommes avancées. Par contre, lui fut-il dit, il pourrait reprendre son ouvrage manqué [2].

Giovanni da Padova, dit Il Dentone (*Guérison d'une femme maltraitée par son mari*), a su mettre, comme le comportait le sujet, du mouvement dans son relief. Le corps de l'épouse tombant sous les coups de l'assassin dénote une grande habileté d'exécution. L'artiste s'est sans doute inspiré, dans la composition de cette figure, du célèbre groupe antique du *Gaulois tuant son épouse* (Musée Ludovisi à Rome). Les deux personnages qui cherchent à désarmer le mari sont traités avec beaucoup de vigueur. En revanche, la figure de ce dernier paraît bien peu animée pour celle d'un homme qui commet un meurtre. Elle trahit chez l'artiste une préférence involontaire pour les attitudes calmes. Les trois femmes, à gauche, ne sont pas du même sculpteur. Elles ont été évidemment ajoutées plus tard, probablement pour montrer au public le résultat du miracle. L'aspect de ces figures (en particulier la façon dont les têtes sont rattachées aux corps), les draperies, les visages et les mains trahissent une autre manière que celle du Dentone.

Ce fragment rappelle d'une façon frappante les deux bas-reliefs de Sansovino. L'une des trois femmes, la plus jeune, a une attitude semblable à celle qu'Antonio Minelli et J. Sansovino donnent à la personne placée à droite dans la *Résurrection d'un enfant noyé*, et le geste dont elle retient sa robe fait penser à une autre figure de la *Résurrection d'une femme noyée* du même Sansovino. La draperie aux plis saillants est en particulier tout à fait dans la manière de cet artiste. D'autre part, la femme âgée placée à gauche paraît avoir été fidèlement reproduite du même relief de la *Résurrection d'une femme noyée ;* un détail : les mains sont traitées d'une façon presque identique dans les deux compositions, et la main gauche, dont la vieille enserre le bras de sa jeune compagne, a la pose caractéristique affectionnée par Sansovino ; le petit doigt et l'index s'écartent des deux doigts du milieu qui sont réunis [3].

[1] Gonzati, doc. XCI.

[2] *Satis inepte exculptam.*

[3] Cette pose est attribuée, par exemple, à une personne qui porte la main sur son cœur dans la *Résurrection d'une femme noyée.* Dans un cas semblable, le Dentone fait écarter tous les doigts également : femme de droite soutenant la blessée ; main droite de l'épouse.

Peut-être les documents confirmeront-ils eux-mêmes notre hypothèse. Pour expliquer un paiement fait à Sansovino, en 1535, Gonzati admet une erreur dans les livres [1]. Il ne serait pas impossible que ce versement mystérieux eût trait à l'exécution de ces trois figures. Nous verrons plus loin pourquoi ce groupe reproduit des types déjà représentés dans la partie de droite.



IL DENTONE. — Guérison d'une femme maltraitée par son mari.
Padoue, église du Santo. (Cliché Alinari.)

Giovanni-Maria da Padova, dit Mosca, et Paolo Stella (*Miracle du verre et de la conversion d'Aleardino*) donnent à cette scène une grande animation. L'allure de la personne qui arrête l'enfant présente beaucoup d'analogies avec celle de l'homme qui retient l'assassin, au centre de la composition précédente. La femme qui accourt à droite a le même type et le même vêtement que l'épouse sur le relief de Dentone. Enfin l'adolescent qui se penche sur l'épaule de l'homme barbu, à gauche, offre une ressemblance évidente avec celui qui est à l'extrémité droite du relief précédent. Ces analogies semblent établir l'existence d'une

[1] Gonzati, I, doc. XCVII.

collaboration étroite entre les deux artistes; et, pourtant, leurs manières sont très distinctes. Les figures de Dentone sont massives et leurs mouvements brusques. Mosca crée des personnages plus grêles, aux allures plus libres. La chevelure aussi, bien que traitée selon le même principe par les deux sculpteurs, a quelque chose de plus léger et de plus naturel dans l'œuvre de Mosca. Nous savons, grâce à un document publié par Gonzati, que Mosca ne put achever son ouvrage et qu'il dut mander Paolo Stella de Venise pour le terminer[1]. Il semble que les deux figures de gauche, le légionnaire et la jeune fille, soient entièrement de la main de Paolo Stella. Les types d'un caractère plus ramassé, ainsi que la draperie et la chevelure de la jeune fille, dénotent la main d'un autre auteur que celui de la partie principale. Par suite du raccord malheureux de ces deux fragments, le bras gauche du jeune légionnaire est devenu trop long.

Stella semble avoir promené son ciseau sur l'œuvre entière sans altérer toutefois le caractère que lui avait donné son prédécesseur[2].

Quatre-vingts ans après Donatello, Tullio Lombardo représenta les deux miracles *de la jambe* et *de l'avare*. Mais ici, comme dans le relief d'Antonio Lombardo, l'influence du maître florentin semble avoir été presque nulle. Tout au plus se trahirait-elle dans l'attitude du saint ou dans les gestes de quelques-uns des personnages (c'est particulièrement le cas pour le *Miracle de l'avare*). Ces deux compositions, bien que livrées à la même époque, n'ont certainement pas été exécutées en même temps. Le *Miracle de la jambe* paraît antérieur à celui de *l'avare*. Les visages effilés, les chevelures fines et souples, les plis de la draperie relativement légers rappellent le relief de Saint-Chrysostome à Venise. Dans le *Miracle de l'avare*, les types caractéristiques, mais plutôt rudes, l'épaisseur de la chevelure et surtout les plis saillants et durs de la draperie dénotent l'influence de Sansovino. Que l'on compare, à ce point de vue, les deux figures du saint, et l'on se rendra compte de la différence des styles. Les deux compositions, d'ailleurs, portent l'empreinte caractéristique de la manière de Tullio : imitation de l'antique dans les costumes et dans les visages, types maigres et osseux, membres grêles, affectation dans la manière de traiter la chevelure, raideur de la physionomie et du geste. Il ne semble pas se mettre en frais d'imagination pour varier le groupement des scènes. Dans les deux reliefs, le saint est placé

[1] Gonzati, I, doc. C.

[2] Il est regrettable que nous ne possédions plus aujourd'hui la maquette de ce bas-relief, qui, du temps de l'*Anonyme de Morelli*, se trouvait dans la collection de Guido Lizzaro (*Notizia d'opere di disegno*, p. 74). Elle nous aurait permis d'établir d'une façon précise la part qui revient à chacun des deux artistes.

au même endroit, tourné du même côté, pris dans la même attitude et suivi d'un même compagnon. A droite, nous trouvons dans les deux reliefs la même femme avec le même enfant. La pose de l'avare n'est pas bien différente non plus de celle du jeune Léonard. Enfin, dans les deux panneaux, l'ouverture plus ou moins grande et les contractions plus ou moins variées de la bouche constituent le moyen principal d'expression [1].

Antonio Minelli et J. Sansovino (*Résurrection d'un enfant noyé*) ont exécuté le relief commandé déjà en 1502 à J.-B. de' Brioni de Venise. Comme cet artiste n'y avait pas encore mis la main en 1520, on en confia l'exécution à Antonio Minelli qui, cependant, ne put venir à bout de l'entreprise [2]. En 1528, Sansovino fut appelé à la terminer, et l'ouvrage ne fut mis en place qu'en 1534.

Bien que Sansovino ait refusé d'y apposer sa signature, le fait seul qu'on le lui proposa indique suffisamment que la majeure partie du travail était de sa main. Minelli n'avait probablement qu'ébauché la composition ainsi que quelques figures à droite. L'exécution du groupe de gauche, de la mère et du jeune homme qui s'incline vers elle, est entièrement de Sansovino. L'enfant noyé semble être de la main de Minelli (surtout lorsqu'on le compare à l'enfant du relief de l'*Entrée de saint Antoine dans l'Ordre franciscain*). Les autres figures, ont été achevées par Sansovino. Le visage de la femme de droite a tous les caractères d'une tête de l'antiquité classique.

Il y a presque trente ans d'intervalle entre l'exécution de ce relief et l'achèvement de celui de J. Sansovino (*Résurrection d'une femme noyée*). Aussi le style du maître s'est-il sensiblement transformé entre les années 1534 et 1563. La composition, bien mise en place, est enlevée avec facilité, les attitudes sont plus franches; seule, la draperie pesante produit des plis raides et heurtés. Mais la routine s'est développée au détriment du sentiment et de l'expression. Comme le fait remarquer Jacques Burckhardt, cette représentation est une des plus vides de toute la série [3]. Par contre, l'habileté de main s'y manifeste d'une façon indiscutable, et le problème d'une composition harmonieuse bien adaptée au décor architectural y est mieux résolu que partout ailleurs. Les conséquences d'une perspective délicate et difficile à maintenir sont fort bien saisies. Elles donnent même lieu à des effets artificiels surprenants, comme, par exemple, à

[1] A ce propos il serait utile de rappeler l'influence que pouvait exercer sur notre artiste le groupe du Laocoon retrouvé en 1506. Ici, comme dans d'autres productions de l'art grec postérieur à l'époque d'Alexandre le Grand, la bouche joue un grand rôle dans l'expression de la douleur.

[2] Gonzati, I, p. 167.

[3] *Cicerone, Ibid.*

la pyramide des cinq femmes rangées les unes derrière les autres. Quelle précision dans la diminution graduelle du relief [1] !

Nous avons parlé du relief de D. Cattaneo et G. Campagna (*saint Antoine ressuscite un mort, afin qu'il puisse attester l'innocence des propres parents du thaumaturge*). G. Campagna se mit avec ardeur à l'œuvre ébauchée par son



JACOPO SANSOVINO. — Résurrection d'une femme noyée.

Padoue, église du Santo. (Cliché Alinari.)

maître vénéré. Aussi réussit-il à nous donner une composition vivante et passionnée sans exagérations de mauvais goût. Elle se distingue de toutes les autres par l'effet dramatique. A ce point de vue, on se croirait transporté dans l'atmosphère de Donatello. Et cependant, il faut avouer qu'un esprit bien différent de celui du maître anime cette création du XVI[e] siècle. L'influence directe et profonde du Tintoret ne saurait ici échapper au spectateur. En dehors même des grandes lignes de la composition, certains types et diverses attitudes sont

[1] Le type de la femme âgée qui considère la jeune fille morte, provient de Raphaël (Sibylle à S. M. della Pace, Rome; Anne dans les *Saintes Familles* et dans la *Visitation*). L'origine de ce type semble remonter à Mantegna : figure à droite dans la *Vierge de la Victoire* au Louvre.

directement empruntés à ce maître du drame pittoresque. Le juge, assis à gauche sur un trône, rappelle la figure qui est assise à droite dans la fameuse toile consacrée au *Miracle de saint Marc* (Académie de Venise n° 42, date 1548); la femme portant l'enfant, à droite, est une imitation libre du groupe qui se trouve à gauche dans la même composition. Néanmoins, nous n'avons pas là une copie servile, comme l'est celle du relief d'Antonio Lombardo par Minelli. L'artiste a éprouvé devant l'œuvre si vigoureuse du Tintoret une émotion vive et profonde qu'il a su rendre avec toute l'indépendance d'une main habile. Seuls, les deux personnages agenouillés dans le fond trahissent une certaine inexpérience du sculpteur dans la ciselure du relief. Comme l'indique la position du buste, ces deux figures devraient tourner la tête vers saint Antoine. Au lieu de placer les visages de trois quarts, l'artiste a trouvé plus commode de les donner en profil. Il a été amené ainsi à commettre une erreur qui nuit à la clarté du sujet. Pour le reste, cette composition est traitée avec une habileté remarquable. Suivant Gonzati, le profil qui se dessine à droite, dans le fond, serait celui du maître de Girolamo Campagna, Danese Cataneo[1].

LA SCUOLA DEL SANTO A PADOUE

C'est une chapelle oblongue, à deux étages, construite sur le modèle et à côté de celle de Saint-Georges.

Le but que poursuivait la confrérie nous est indiqué par le Père Valerio Polidoro[2]. Le jour que célèbre cette société, dit-il, est celui du dimanche après la fête du saint; elle se réunit en souvenir des heures de contemplation et d'études qu'il a passées sur le noyer à Camposampiero[3].

Suivant Gonzati (II, 443), cette association est très ancienne, mais la date de sa fondation ne peut être établie faute de documents. Il est cependant probable qu'elle fut constituée peu d'années après la mort de saint Antoine. En tout cas, un acte ayant trait à une réforme introduite dans les statuts est conçu dans des termes qui permettent d'attribuer à cette confrérie une origine antérieure à l'année 1334. Elle se réunissait alors dans la chapelle de la *Madonna Mora*

[1] Gonzati, I, p. 165. — On y trouvera, naturellement, des réminiscences de l'art antique. Le visage du ressuscité rappelle la tête dite « Alexandre mourant » (Florence, Offices).

[2] P. Valerio Polidoro, *Religiose memorie*, Venise, 1590, p. 36.

[3] C'est pourquoi le vestibule est orné d'une fresque représentant le saint sur un noyer. Voy. p. 57.

Église du Santo, à côté de la chapelle du saint, dans laquelle elle fit ériger un autel en 1396[1].

En 1499, la société obtint l'autorisation de construire un oratoire à côté de celui de Saint-Georges[2]. Il fut terminé en 1505. Bientôt la salle supérieure fut décorée de nombreuses peintures ayant trait à la vie de saint Antoine. Au milieu du XVIe siècle la confrérie était très riche et dispensait de larges aumônes[3].

La salle est de forme oblongue[4], orientée à peu près du nord au sud. Les murs sont percés de trois fenêtres à l'ouest et d'une fenêtre à l'est. Un plafond à caissons est soutenu par des pilastres qui encadrent les peintures. On compte en tout seize compositions, dont trois sur la paroi nord, quatre à l'ouest, deux au sud (des deux côtés de l'autel), et sept du côté est. Trois d'entre elles sont exécutées sur toile, les autres peintes à fresque. Bien que les dimensions des panneaux varient, les figures sont en général de grandeur naturelle.

Plusieurs restaurations ont passablement défiguré ces œuvres. En 1748, le peintre Fr. Zanoni, appelé à les remettre en état, refuse de toucher à quelques-unes d'entre elles, « parce que — dit-il — elles ont été recouvertes de couleurs à l'huile »[5]. Depuis lors, elles ont encore subi des altérations. Leur état est aujourd'hui tel que même les plus belles, comme celles du Titien, produisent une impression peu satisfaisante. C'est là une des raisons qui rendent les questions d'attribution très difficiles à résoudre. Quels que soient les efforts tentés pour reconnaître les divers auteurs, le résultat en sera toujours incertain. Nous chercherons cependant à proposer quelques attributions plus ou moins vraisemblables.

Par suite d'un incendie, tous les documents de la confrérie ont disparu. Il n'y a donc rien à espérer de ce côté-là pour faciliter notre tâche. Heureusement, les archives de l'*Arche de Saint-Antoine* nous permettent de constater la présence de trois œuvres du Titien et d'une peinture de l'artiste padouan Girolamo dal Santo. En 1511, le Titien délivre le reçu d'une somme à lui versée pour l'exécution de trois peintures, et, la même année, Girolamo donne quittance du payement d'une fresque[6].

[1] Gonzati, I, 242.

[2] *Ibid.*, doc. CXXXVII et p. 285.

[3] Scardeonius, *De antiquitate urbis Patavii*, Bâle, 1560, p. 99. — M. Lempp, *Zeitschrift*, XII, p. 435, se demande si cet édifice fut autrefois le siège des Colombini. Il est possible de répondre que cette société avait ses réunions ailleurs. Voy. Rossetti, *ouv. cité*, p. 114. — La Scuola des Colombini est aujourd'hui supprimée.

[4] Elle mesure en longueur 18m,53 et en largeur 10m,80. Je suis redevable de l'indication des mesures à la complaisance de M. Giani, secrétaire de la vénérable Arche de S. Antoine à Padoue.

[5] Gonzati, I, p. 286.

[6] Gonzati, doc. CXXXVIII et CXXXIX.

En outre, nous possédons le témoignage de l'Anonyme de Morelli qui atteste la présence dans la Scuola de peintures du Titien et de Montagna [1].

A défaut d'autres renseignements, nous allons étudier ces diverses compositions avec la certitude d'y trouver trois Titien, des œuvres de Montagna et de Girolamo dal Santo.

Un mot sur les sujets. Dans la chapelle du saint, le but des représentations était avant tout de faire valoir sa puissance de thaumaturge. C'est bien le cas ici également, mais les scènes revêtent un caractère plus épisodique. Tandis que, dans la chapelle, les artistes ont résolûment écarté de leur composition tout ce qui ne se rapportait pas de très près à l'effet qu'ils voulaient produire, ici au contraire ils se plaisent à décrire tous les détails d'une scène pittoresque. Le choix des épisodes est à peu près le même que pour la chapelle. Toutefois, nous avons là trois scènes absolument nouvelles : la *Mort du saint*, la *Translation des reliques par le cardinal de Montfort* et la *Prédication de saint Antoine pendant l'orage*. D'autres sujets tels que la *Rencontre avec Ezzelino*, et l'*Apparition à Luca Belludi* ne se trouvent pas dans la chapelle; nous les avons cependant déjà rencontrées ailleurs.

Mentionnons les différentes peintures dans l'ordre où elles sont disposées. En pénétrant dans la salle, nous remarquons à notre droite le *Miracle de l'enfant* [2]. Tout le monde est d'accord pour reconnaître dans ce chef-d'œuvre une peinture du Titien.

Le *Miracle de l'avare* [3] est attribué par les uns à Contarini, par d'autres à Domenico Campagnola. Les deux visages sur le côté gauche, relativement bien conservés, rappellent la manière du Titien, et ne peuvent avoir été peints que par un de ses disciples étroitement lié avec lui. L'attribution à Domenico Campagnola nous semble donc la plus vraisemblable.

Le *Miracle de la mule* [4] est une composition entièrement repeinte attribuée par Ferrari [5] à Domenico Campagnola. Mais il suffit d'un coup d'œil pour se rendre compte de la différence de style qui existe entre cette peinture et la précédente. Malgré l'état déplorable de la fresque, nous croyons y retrouver des

[1] *Notizia d'opere di disegno*, éd. Frizzoni, p. 21.

[2] H. : 3^m, 16 ; l. : 3^m, 33.

[3] H. : 3^m.19 ; l. : 3^m,20.

[4] H. : 3^m,26 ; l. : 3^m,37.

[5] Ferrari, Manuscrit à la *bibliothèque Piazza*. Ferrari vécut au XVIIIe siècle. Il écrivit un ouvrage intitulé : *Istoria compendiosa della città di Padova. Il oPlitico ed il Materiale. La serie de' Vescovi de' Rettori. Di piu : La notizia de' marmi e de' bronzi e delle pitture eccellenti che sono nelle chiese.* La publication de ce travail autorisée le 18 mai 1734, n'eut pas lieu. Je dois ces données à l'obligeance de M. Antonio Brillo, ingénieur à Padoue, auquel j'exprime ici mes vifs remerciements.

détails trahissant la main de Montagna. Nous reviendrons plus loin sur ce sujet. Remarquons, en passant, que le bas-relief simulé de la jeune femme drapée à l'antique et caressant un enfant est une réplique du groupe d'Antonio Lombardo dans la chapelle du saint.



BARTOLOMEO MONTAGNA (attribuée à). — Miracle de la mule.

Padoue, Scuola del Santo. (Cliché Alinari.)

L'*Apparition de saint Antoine à Luca Belludi*[1] est attribuée par Gonzati à Marcello Fogolino de Vicence[2]. Cet auteur trouve à la fresque de la Scuola une ressemblance avec l'*Adoration des Mages*, œuvre signée de Fogolino, à la pinacothèque de Vicence. Mais Gonzati condamne lui-même sa thèse en déclarant d'emblée que le peintre de la Scuola a mal conçu son sujet, car la peinture de Vicence révèle au contraire chez Fogolino un remarquable talent de composi-

[1] H. : 3m,18 ; L. : 2m,14.

[2] Gonzati, I, 288.

tion et paraît infiniment supérieure, comme œuvre d'art, à notre fresque. Nous comprenons cependant que Gonzati ait été impressionné par la ressemblance tout extérieure de ces deux œuvres. Les figures émaciées du fond, l'aspect des chevaux présentent une similitude incontestable sans doute, mais insuffisante pour que l'on puisse attribuer au même maître ces deux morceaux d'une valeur très inégale. L'argument que Gonzati tire du mot *Acalino*, inscrit sur le bras d'un chevalier est puéril. Lorsque Fogolino signe ses œuvres, il le fait d'une façon très lisible (le tableau de Vicence est signé, celui de Berlin aussi), et nul ouvrier, fût-il aussi ignorant que paraissent avoir été ceux qui ont retouché ces fresques, n'aurait pu se méprendre jusqu'à transformer « Fogolinus » en « Acalino ».

A notre avis, l'attribution à Filippo de Vérone proposée par le marquis Selvatico est mieux fondée [1]. Le rapport entre le groupe des chevaux de notre fresque et celui de Fogolino n'est pas un effet du hasard. Leur origine commune remonte aux admirables créations du Pisanello. C'est lui qui inaugura ce genre de composition très en faveur depuis dans tout l'art italien. Le motif du cavalier mettant le pied à l'étrier se trouve à Vérone (fresque de l'église Sainte-Anastasie : *Saint Georges et la fille du roi*). Dès lors il a été souvent reproduit, par exemple par Benozzo Gozzoli (*Défilé des rois mages*, au palais Riccardi à Florence) et par le Sodoma dans une fresque de Monte Oliveto près de Sienne (nº 9518 d'Alinari). Les figures longues et minces que l'on voit sous le porche de l'église ont été mises en vogue par le Giorgione (*Épreuve du feu* aux Offices).

La *Mort de saint Antoine* [2] est attribuée par Gonzati à Girolamo dal Santo [3]. Nous la considérons comme étant du même artiste que le *Miracle de l'avare*, c'est-à-dire de Domenico Campagnola. Notons d'abord le motif d'architecture composé de colonnes corinthiennes placées tout près les unes des autres, de façon à former un ensemble qui, sans être agréable à l'œil, n'en témoigne pas moins du goût personnel de l'artiste pour ce genre de décoration. Ces colonnes sont de la même forme et disposées de la même manière dans les deux compositions.

Considérons ensuite le fond du paysage qui est moins retouché que le reste : il a un aspect analogue dans les deux scènes. Les bouleaux qui plient sous le vent, le ciel strié de nuages en longues lames indiquent bien le même auteur.

Les deux enfants qui, dans la *Mort de saint Antoine*, tiennent la banderole avec l'inscription : « Le morto el santo », font penser à la figure décorative de

[1] Selvatico, *Guida di Padova*, 1869, p. 29.
[2] H. : 3m,20 ; L. : 2m,17.
[3] Gonzati, p. 289.

l'enfant, clef de voûte, dans le *Miracle de l'avare;* le corps rebondi, les jambes courtes, les bras potelés, le visage joufflu, un flot de vie animant toute la figure caractérisent les chérubins de D. Campagnola. Ils contrastent vivement avec les enfants émaciés, raides et guindés de Girolamo, tels que nous apprenons à les connaître dans la fresque de l'*Ambulatorio.*

Enfin, le premier plan de la *Mort de saint Antoine* nous présente un grou-



BARTOLOMEO MONTAGNA (attribué à). — Translation des reliques.
Padoue, Scuola del Santo. (Cliché Alinari.)

pement qui rappelle par sa netteté celui du *Miracle de l'avare.* Girolamo dal Santo, au contraire, pèche toujours, dans ses compositions, par un certain manque de clarté et d'unité.

La *Translation des reliques exécutée par le cardinal de Montfort*[1] a été restituée par M. Frizzoni à Bartolomeo Montagna[2]. En effet, la composition trahit la manière de cet artiste, et il est étrange qu'un critique aussi avisé que Selvatico l'ait attribuée à Girolamo Campagnola[3]. Signalons quelques-unes des particu-

[1] H. : 2m,87 ; L. : 4m,41.

[2] G. Frizzoni : dans l'édition de l'Anonyme, *Ibid.*

[3] Selvatico, *Guida*, p. 30.

larités où se révèle la main de Montagna. Le décor architectural, d'un style bien défini, se retrouve dans la *Présentation au temple* (Galerie de Vicence, n° 13.514 d'Alinari), dans la *Vierge entre saint Sébastien et saint Jérôme* (Académie de Venise, n° 13.397 d'Alinari) et sur le gradin du retable de la *Vierge entre quatre saints* (Gal. de Vicence, n° 13.517 d'Alinari). Le dessin géométrique, incrusté dans le sarcophage, est identique à celui qui décore le socle du trône dans le tableau de l'Académie de Venise que nous venons de citer. Les types sont précisément ceux que Montagna aime à représenter (comparons le vieillard qui se penche à gauche sur le corps du saint avec saint Jérôme sur le retable de Venise, et le jeune homme à longue chevelure, qui se retourne vivement à droite, avec celui de la *Présentation au temple* à la Galerie de Vicence). L'attitude des figures et la draperie correspondent entièrement au style de Montagna. Enfin, les mains charnues et vivantes, les doigts courts et souvent pliés ne laissent aucun doute sur la seule attribution possible (le geste de la main droite du cardinal est le même que celui de la Vierge tenant un œillet sur le grand retable de Vicence, la *Vierge entre quatre saints*, mentionné plus haut).

Rapprochons maintenant cette fresque du *Miracle de la mule*[1]. Bien que celui ci soit défiguré par des retouches qui lui ont enlevé son ancien aspect, la manière dont il est composé rappelle la grande fresque de Montagna. La scène a lieu à l'intérieur d'un édifice à travers lequel on voit un paysage, comme dans la peinture de Montagna. Le groupement des figures fait penser à ce dernier plutôt qu'à Domenico Campagnola. Les types ont été naturellement défigurés par les restaurateurs, qui leur ont donné un caractère israélite accentué ; néanmoins, il subsiste une ressemblance entre ces visages et ceux de Montagna. Le fait que l'Anonyme de Morelli mentionne les peintures de ce maître avant les trois œuvres du Titien permet de supposer que Montagna a exécuté ici plus d'une composition. Or, parmi toutes les fresques de la Scuola, c'est celle-ci qui présente le plus d'affinités avec la *Translation*. Quoi qu'il en soit, de fortes raisons peuvent être invoquées en faveur de l'attribution du *Miracle de la mule* à Montagna. Vu l'état de la fresque, nous ne pouvons cependant émettre cette opinion qu'à titre d'hypothèse.

Le *Miracle du verre et de la conversion de l'hérétique Aleardino*[2] provient, suivant Selvatico, de la main de Girolamo dal Santo[3]. L'ensemble de cette œuvre porte en effet l'empreinte personnelle de Girolamo qui y déploie avant tout ses

[1] Voy. p. 268.
[2] H : 3m,24 ; L. : 2m,21.
[3] Selvatico, *Ibid.*

qualités de décorateur de grandes surfaces. La composition n'est pas ramassée. Elle apparaît comme le fragment d'une peinture qui semblerait devoir s'étendre au delà des limites de son cadre. On souffre du manque d'air et d'espace. Par contre, les figures sont exécutées avec dextérité, et leurs gestes expriment des sentiments justes et bien adaptés au sujet. Cependant, l'artiste semble souvent emprunter des types à ses confrères. La femme, à gauche, est inspirée du Titien (la mère dans le *Miracle de l'enfant*). Le visage et l'attitude de l'individu qui la regarde sont imitées de Montagna. Les deux jeunes garçons coiffés d'une épaisse chevelure rappellent le *Zazzera* du Titien. La pose du personnage revêtu d'un lourd manteau, tournant le dos au public, fièrement campé, le poing sur la hanche, se retrouve dans la fresque de Domenico Campagnola (*Miracle de l'avare*). Enfin, le visage du vieillard à grande barbe grise dans le fond, à droite, ressemble d'une façon tout à fait frappante au saint Jérôme de Montagna (sur le retable de Venise, n° 13.397 d'Alinari). Ces emprunts sont loin de faciliter ici l'étude du style propre au maître.

La *Rencontre d'Ezzelino*[1] et la *Prédication pendant l'orage*[2] proviennent vraisemblablement d'un seul et même artiste. Leur caractère rude a porté des connaisseurs à les rattacher aux écoles allemandes. On a même été jusqu'à les attribuer à Dürer et à Holbein. Mais de pareilles hypothèses ne sauraient subsister après un examen, même superficiel, de ces fresques[3]. Leur ressemblance avec la peinture que Filippo da Verona a exécutée au Santo, en 1509, est frappante[4]. En particulier, la figure de saint Antoine, au premier plan de la *Rencontre d'Ezzelino*, rappelle le saint Philippe de la fresque du Santo. Aussi n'hésitons-nous pas à considérer ces deux œuvres de la Scuola comme devant être attribuées à cet artiste.

L'aspect heurté des figures a d'ailleurs été renforcé, surtout au premier plan, par des restaurations impitoyables. Les personnages du fond sont plus sveltes que ceux du devant.

Le peintre ne manque pas d'une certaine habileté. Dans la *Rencontre d'Ezzelino*, le soldat maintenant le cheval du tyran, Ezzelino agenouillé devant saint

[1] (Paroi Sud). H. : 3m,26 ; L. : 3m,35.

[2] H. : 3m,26 ; L. : 3m,38.

[3] Le fait même de la rudesse n'implique pas nécessairement une origine allemande. Parmi tous les défauts que l'on peut reprocher aux écoles allemandes de ce temps-là, celui de la rudesse et de la grossièreté ne peut guère être invoqué sérieusement. Au contraire, elles sont empreintes d'un sentiment délicat qui contraste grandement avec le réalisme aride des écoles de l'Italie du Nord.

[4] Filippo da Verona : *Vierge entre sainte Catherine et saint Félix* (fresque située près du passage de l'église à la sacristie). Voy. Gonzati, I, 248.

Antoine, les guerriers qui dans le lointain surveillent les chevaux, le cavalier poursuivant un fantassin devant les portes de la ville sont autant de bons morceaux. Remarquons aussi la perspective très juste sous laquelle apparaît la cité. De même, dans la *Prédication pendant l'orage*, le groupe des personnages qui, voyant approcher la tempête, se retournent avec anxiété, les petites scènes



Filippo da Verona. — Rencontre avec Ezzelino.

Padoue, Scuola del Santo. (Cliché Alinari.)

épisodiques du fond, et la ville se profilant sur l'horizon font oublier, dans une certaine mesure, l'impression défavorable produite tout d'abord par la composition grossière et insignifiante du premier plan. La préférence du peintre pour les chevaux provient certainement de l'influence directe ou indirecte du Pisanello.

L'abondance des motifs pittoresques et épisodiques dans le fond trahit l'influence du Nord. Il se pourrait fort bien que l'artiste ait eu sous les yeux des

gravures de Lucas de Leyde[1]. Dans la *Prédication*, on distingue, à droite, des maisons de style allemand. Est-ce là une réminiscence personnelle de l'auteur qui, de Vérone, pouvait bien être allé visiter les vallées du Tyrol, ou faut-il admettre qu'il a emprunté ces détails à des gravures allemandes? Le fait est que ces deux peintures portent l'empreinte de l'époque où l'art italien et l'art du Nord se pénétraient mutuellement de leurs influences.

Nous avons attribué l'*Apparition à Luca Belludi* au même artiste. Il suffit de comparer attentivement ces trois fresques, en faisant abstraction des retouches qui en ont altéré le caractère primitif, pour reconnaître dans l'ensemble, comme dans les détails, la main de Filippo da Verona. Observons par exemple le décor : les trois scènes ont lieu en plein air; dans le fond s'élève une ville; de petits épisodes sont représentés, çà et là, dans le paysage. Les figures ne reposent pas immédiatement sur le bord du cadre; elles sont précédées d'une bande de terrain sur laquelle croissent des plantes et des arbustes. Le point de vue est placé très bas et le paysage absorbe la plus grande partie du cadre. Le peu de ciel qui reste est chargé de gros nuages. Dans les trois fresques, les figures du premier plan ont toutes le même aspect heurté. Les chevaux sont de même race (dans l'*Apparition à Luca Belludi*, le caractère primitif des chevaux a été faussé par des retouches maladroites). Les draperies pesantes constituent aussi une particularité commune aux trois œuvres; comparons, par exemple, saint Antoine apparaissant dans les nues à Luca Belludi, avec sa figure dans les deux autres fresques : les manches relevées présentent, chacune, trois plis tirés en biais d'une main vigoureuse.

Les peintures du Titien : *Le mari maltraitant son épouse*[2] et le *Miracle de la jambe*[3], ont toujours passé pour des œuvres originales du grand maître.

Les quatre compositions qui suivent celles du Titien n'ont pas de valeur artistique[4].

La *Résurrection d'un enfant noyé*[5] est attribuée ordinairement à Domenico

[1] Crowe et Cavalcaselle, V, 453, partagent cet avis.

[2] H. : 3m,26; l. : 1m,83. H. : 3m,23. ; l. : 2m,20.

[3] M. Antonio Bertolli, le restaurateur attitré des anciennes fresques à Padoue, a bien voulu nous faire part de la remarque suivante : au-dessous de la couche d'huile, dont ces fresques ont été recouvertes à une époque relativement récente, on entrevoit la suture des fragments dont se compose la surface peinte. Selon M. Bertolli, un morceau représente une journée de travail. Or chacune des fresques du Titien se décompose en quinze fragments environ. Suivant cette méthode on arriverait à établir que l'artiste a employé environ quinze jours pour l'exécution de chaque peinture.

[4] La *Préservation d'un enfant tombé dans une chaudière*. La *Résurrection d'un homme afin qu'il puisse témoigner en faveur du père de saint Antoine* (huile sur toile). Le *Transfert du saint* (ouvrage détestable; huile sur toile). La *Résurrection d'une femme noyée* (huile sur toile).

[5] H. : 2m,66. ; l. : 1m,95.

Campagnola. En effet, on reconnaît, à travers des retouches, la main du maître qui a exécuté le *Miracle de l'avare* et la *Mort du saint*[1]. La disposition des figures dans le paysage dénote l'influence directe du Titien.



Domenico Campagnola. — Résurrection d'un enfant noyé.

Padoue, Scuola del Santo. (Cliché Alinari.)

Au-dessous de la première fresque du Titien, on remarque une peinture représentant un vieillard coiffé d'un béret, prenant du pain dans un panier. C'est une

[1] Le profil de la jeune femme à droite dans le fond trahit l'auteur de la *Mort de saint Antoine* (profil de l'estropié à droite).

allusion à la coutume d'après laquelle le président de la confrérie offrait le pain bénit aux membres qui entraient dans la salle[1].

Le fait que les œuvres du même artiste ne se trouvent pas ensemble, mais qu'elles sont dispersées dans la salle, semble indiquer que tous ces peintres travaillaient en même temps et que l'exécution a été enlevée rapidement. Ces procédés expéditifs contrastent avec la lenteur qu'on a mise à décorer la chapelle du saint.

Si nos attributions sont exactes, les artistes principaux auraient fourni chacun la même somme de travail. Le Titien, Domenico Campagnola et Filippo da Verona auraient peint trois fresques, tandis que Bartolomeo Montagna aurait exécuté une peinture à peu près deux fois aussi considérable que les autres et une autre composition de dimensions ordinaires.

L'AMBULATORIO, CAMPOSAMPIERO ET BOLOGNE

Les fresques de l'*Ambulatorio* (passage entre l'église du Santo et la sacristie), à Padoue, sont très mal conservées. Les guides et les descriptions du Santo ne leur consacrent pas de notice détaillée. Gonzati se borne à les déclarer de peu de valeur, et Selvatico trouve qu'elles rappellent le style de Girolamo dal Santo, bien qu'elles soient inférieures à ce que cet artiste était capable de produire[2].

Nous avons mentionné l'arc et la fresque du XIII[e] siècle restaurée par Bart. Campuslongus en 1519. C'est probablement de la même époque que datent les deux grandes compositions qui ornent le vestibule.

Celle de gauche représente le *Miracle du verre*. Comme à la Scuola del Santo, la scène a lieu devant la façade d'une maison. Les motifs de décoration sont les mêmes que sur la fresque de la Scuola (tapisseries, balustrades). Les gestes et les mouvements, les types (celui du *Zazzera*) et l'allure générale se retrouvent ici. Nous n'hésitons donc pas à attribuer cette œuvre à Girolamo dal Santo, le décorateur de façades[3]. Elle semble avoir été exécutée rapidement et d'une façon superficielle ; très détériorée, elle n'a subi heureusement que peu de retouches.

[1] Gonzati, I, 294.

[2] Gonzati, I, p. 259. — Selvatico, *Guida di Padova*, p. 87 et suiv.

[3] C'est Girolamo qui fut appelé à décorer en partie la façade de la maison du célèbre philosophe Luigi Cornaro (Moschini, *Dell' origine e delle vicende della Pittura a Padova*, Padoue, 1826, p. 62). Il semble que la fresque de l'*Ambulatorio* appartienne à la catégorie des œuvres décoratives qui ont influencé Holbein lors de son séjour en Italie. Elles sont aujourd'hui très rares (voy. Burckhardt, *Cicerone*, éd. Bode, p. 207) par suite de l'influence pernicieuse du climat. Il est d'autant plus précieux d'en retrouver une en bon état de conservation.

L'autre fresque est consacrée à la *Prédication aux poissons*. Contrairement à la précédente, elle a subi des retouches importantes. Le premier plan a été repeint en entier. Les figures de saint Antoine et de son disciple ne peuvent, par conséquent, servir de base à un examen critique de la composition. Le fond sur lequel se détache la ville de Rimini au bord de la mer est moins remanié, mais il est dans un tel état de dégradation qu'on n'en distingue plus les détails. Néanmoins, on remarque ici un style tout différent de celui qui caractérise la fresque voisine. Il y a plus d'air et plus d'espace ; les deux groupes de personnages dans le fond présentent un caractère plus rude. La perspective de la ville et les deux cavaliers qu'on entrevoit à peine sous la porte, indiquent la manière de Filippo de Vérone, auteur de compositions analogues dans la Scuola. Même pour les figures entièrement refaites du saint et de son compagnon, on saisira les procédés de Filippo dans la draperie.

L'oratoire de Camposampiero est situé à quelques lieues au nord de Padoue. C'est là que saint Antoine s'était retiré peu de temps avant sa mort, pour pouvoir écrire ses sermons en toute tranquillité. Sa mémoire y fut vénérée de tout temps. Mais, en fait d'œuvres d'art anciennes ayant trait à sa personne, il ne reste plus qu'un petit oratoire érigé au commencement du XVI[e] siècle et décoré de fresques que nous attribuons au peintre Bonifazio II de Vérone.

Le retable (grav. p. 285), reporté sur toile lorsqu'il fut expédié à Paris au commencement de ce siècle, représente la prédication d'Antoine à la multitude. On y reconnaît sans peine la manière des Bonifazio ; en outre, un détail tout particulier nous permet de l'attribuer à Bonifazio II. Nous savons, en effet, que les Bonifazio aimaient à placer leurs propres portraits dans leurs compositions. Or, le visage que nous apercevons au premier plan de ce tableau, à droite, reproduit exactement les traits de Bonifazio II. Celui-ci s'est portraituré sur le retable de l'Académie de Venise daté de 1530 : *Le Christ sur un trône entre divers saints* (grav. p. 286). Saint Dominique y apparaît sous les traits du peintre. C'est la même figure que nous trouvons à Camposampiero. En outre, le paysage et les petites figures de la toile de Venise offrent une analogie frappante avec les détails du retable de Camposampiero.

L'oratoire même est décoré de fresques. Chacune des deux parois latérales offre quatre peintures se rapportant à des scènes de la vie de saint Antoine[1].

[1] Les parois ont 7 mètres de long sur 4 mètres de haut. Les figures sont un peu au-dessous de la grandeur naturelle.

En voici la répartition :

A gauche, en haut : *Miracle de la mule ; Prédication au peuple ;*
— en bas : *Anneau retrouvé ; Prédication devant le pape.*
A droite, en haut : *Miracle de la jambe ; Prédication aux poissons ;*
— en bas : *Miracle de l'enfant ; Miracle du poison* et *Miracle du verre.*

Toutes ces fresques, très mal conservées, portent le cachet de l'école des Bonifazio.

La chapelle de Saint-Antoine, dans l'église San-Petronio à Bologne, contient huit scènes peintes en grisailles par Girolamo Pennacchi qui les a signées : « Hieronimus Trivisius faciebat ». Elles ont été achevées avant 1538, époque à laquelle Girolamo fut appelé en Angleterre, au service du roi Henri VIII[1].

Huit sujets sont représentés sur les deux parois latérales. Nous les mentionnons ici dans l'ordre que le peintre leur a assigné, en commençant par la gauche, à l'entrée de la chapelle.

Miracle de l'enfant ;
Résurrection d'une jeune femme ;
Préservation d'un enfant tombé dans une chaudière ;
Résurrection d'un enfant ;
Miracle de la jambe ;
Miracle de l'avare ;
Résurrection d'un enfant ;
Miracle du verre.

Ces peintures témoignent d'une étonnante habileté de main ; elles ont l'allure vivante, l'apparence nette et la forme achevée d'une savante mise en scène ; et, pourtant, l'épisode revêt un genre déclamatoire par suite du manque de simplicité dans les attitudes des personnages. Vasari a très bien défini le caractère de l'œuvre[2]. Il en parle dans les termes suivants : « Ed in S. Petronio, nella capella di S. Antonio da Padova di marmo a olio contrafece tutte le storie della vita sua ; nelle quali certamente si conosce guidizio, bontà, grazia, ed una grandissima pulitezza. » Le mot *certamente* nous paraît impliquer une

[1] Dimensions des panneaux : largeur, $2^{m},10$; hauteur, $2^{m},80$. La clôture de cette chapelle est en fer. M. Heim, *Der. h. Antonius v. Padua.* Kempten, 1895, donne à la page 223 une image fausse de cette chapelle. La clôture qu'il reproduit est celle de la chapelle de Saint-Pierre martyr et non de Saint-Antoine.

[2] Vasari, éd. Sansoni, V, p. 136 et suiv.

restriction à son éloge. Ce qui, assurément, fait défaut à ces productions de virtuose, c'est la profondeur du sentiment, c'est l'âme elle-même.

D'ailleurs Pennacchi était très épris de son propre talent. C'est à lui qu'on prête ce mot : « Che cartoni o non cartoni? io, io ho l'arte su la punta del penello[1]! » Mais si sûr qu'il fût de lui-même, il ne s'est pourtant pas fait scrupule, comme nous le verrons plus loin, d'imiter servilement une figure de Donatello.

Dans ces peintures il se montre très « raphaëlesque » par les moyens d'expression (choix des attitudes, des types, du groupement); mais l'esprit du grand maître lui fait complètement défaut.

Après cet examen préalable des cinq groupements, dont chacun méritait d'être considéré un instant dans son ensemble, nous allons aborder l'étude des compositions, en suivant une méthode analogue à celle qui a été adoptée dans le chapitre précédent.

L'ENTRÉE DANS L'ORDRE FRANCISCAIN[2]

Le relief d'Antonio Minelli[3] nous présente, à gauche, le saint dépouillé des vêtements de l'Ordre de Saint-Augustin, s'agenouillant devant un vénérable Frère Mineur qui lui fait endosser l'habit franciscain. Dans le fond, deux personnages, probablement des membres de la famille Bulhom, assistent à la scène et laissent apercevoir un sincère regret. Il n'y a là qu'un motif de pure fantaisie ; comme nous l'avons déjà constaté (p. 178 et suiv.), les sources historiques et légendaires n'admettent pas la présence des parents à cette cérémonie[4]. Le légionnaire romain, au centre de la composition, est une figure purement décorative n'ayant aucun rapport avec le sujet. De même, l'homme et la femme avec l'enfant qui se trouvent à droite n'ont pour raison d'être que le vide qu'ils remplissent. Peut-être l'artiste a-t-il voulu reproduire la famille de saint Antoine au temps où celui-ci était encore enfant. Mais un détail de la scène aussi captivant

[1] R. Rolland, dans la *Revue de Paris*, 1896, p. 201.

[2] Voy. p. 210 et suiv. XV[e] siècle, p. 176 et suiv. XIV[e] siècle.

[3] Grav., p. 259.

[4] La biographie de Sicco Polentone, que Minelli avait probablement en main, reproduit le récit de la légende primitive d'une façon très fidèle.

qu'important, sur lequel avaient insisté les artistes du xive siècle[1], échappe presque entièrement à l'observateur, tant il est mal présenté : c'est l'accès de colère du chanoine qui, indigné de la défection du jeune homme, se serait écrié sur un ton d'ironie : « Va, va et deviens un saint[2] ! » Regardons en effet ce Religieux, à droite, dans le fond : on n'aperçoit que sa tête, une partie de son buste et sa main gauche. Il se tourne vers saint Antoine qu'il ne peut d'ailleurs distinguer à travers les personnages placés au centre du relief, et lui adresse les paroles amères que nous venons de rapporter. A gauche, dans le fond, on remarque le profil moqueur d'un autre chanoine. Cet épisode est rendu d'une façon si maladroite et si confuse que personne ne le comprendrait sans connaître à fond la légende. En général, la composition est malheureuse, et la qualification d'*ouvrage manqué*[3] s'applique aussi bien à la représentation du sujet qu'à l'exécution du relief. La comparaison avec les œuvres du xive siècle nous porte à juger Minelli peut-être encore plus sévèrement que ne le firent, en 1512, les commissaires de l'*Arche*.

SAINT ANTOINE PRÉDICATEUR

La prédication aux poissons[4]. — Au xive siècle, l'artiste faisait surtout valoir le côté touchant de la scène dans laquelle saint Antoine s'abaisse à parler à des poissons[5]. Dans le siècle suivant, on insiste plus particulièrement sur l'importance du miracle par lequel le saint confond les hérétiques[6]. Ce qui intéresse au xvie siècle, ce sont les côtés pittoresques de cette donnée. L'art sacré, considéré autrefois comme un moyen d'enseignement et de prédication, rentre maintenant dans la catégorie des genres qui ont leur raison d'être en eux-mêmes, mais il ne résiste pas à cette épreuve. Nous en avons un exemple frappant dans ce cas particulier. Sous la main des grands maîtres vénitiens, il finit par revêtir un caractère profane qui n'est pas en harmonie avec sa destination naturelle.

Quant à la donnée elle-même, elle ne varie pas. Nous voyons toujours saint Antoine, accompagné d'un ou de plusieurs Frères, prêchant aux poissons qui se rangent devant lui sur la surface de la mer. Un groupe de personnages

[1] Vitrail d'Assise; P. Lorenzetti au Vatican.

[2] Voy. p. 178.

[3] Voy. p. 260.

[4] Voy. p. 182 et suiv. xive siècle; p. 215 et suiv. xve siècle.

[5] Vitrail d'Assise.

[6] Lorentino d'Arezzo, gravure sur bois de 1493.

représentant les hérétiques de Rimini exprime par divers gestes une vive surprise. Au XVIe siècle, saint Antoine tient ordinairement un attribut, soit le livre, soit le lis, tandis qu'auparavant la main libre servait à relever l'habit ou à inviter les poissons à approcher.

Cette scène est figurée sur le gradin d'Eusebio di San-Giorgio (retable de Saint-François à Matelica, 1512)[1]. Saint Antoine suivi de deux disciples prêche en se tournant vers les poissons.

Cette charmante petite composition reflète l'esprit qui anime les premières œuvres de Raphaël. Les quatre personnages à gauche sont empruntés au gradin



EUSEBIO DI SAN-GIORGIO. — La prédication aux poissons.
Matelica, église Saint-François. (Cliché de l'auteur.)

du Vatican : la *Circoncision*. Malgré ce plagiat, l'artiste a su prêter à la scène beaucoup de vie et de charme. La façon dont les hérétiques richement vêtus sont groupés, mérite en particulier l'attention. Tout en produisant un contraste harmonieux avec les Franciscains dans leur robe de bure, ils se trouvent immédiatement derrière les poissons auxquels saint Antoine adresse la parole. Lorsque leur surprise aura fait place à une sincère dévotion, ils paraîtront eux-mêmes les auditeurs d'Antoine. En effet, l'un d'entre eux joint déjà les mains et écoute le saint d'un air recueilli. Cette scène est encore empreinte de l'esprit religieux du XVe siècle.

Filippo da Verona (fresque dans l'*Ambulatorio* au Santo de Padoue[2]) nous transporte devant une ville fortifiée. Une ancienne inscription au-dessus de la porte de cette ville, *Rimeno*, a été effacée et reportée grossièrement plus bas. Des

[1] Voy. p. 146, description du retable.
[2] Voy. p. 277, Étude préalable.

poissons de toute espèce s'approchent du saint. Dans le fond, les hérétiques s'avancent avec des airs étonnés.

A Camposampiero[1], le fond est composé de collines au pied desquelles s'élève la ville de Rimini. Un grand nombre de personnes, en costumes de formes diverses et de riches couleurs, gesticulent et discutent entre eux. Sur le devant,



PAUL VÉRONÈSE. — La prédication aux poissons.
Rome, galerie Borghèse. (Cliché Alinari.)

une langue de terre émerge de la surface de la mer. Le saint s'avance et adresse la parole aux poissons.

Giovanni da Nola a composé une scène analogue sur un bas-relief de l'église San-Lorenzo à Naples.

Enfin, l'épisode qui nous occupe a inspiré Paul Véronèse (tableau de la Galerie Borghèse à Rome); nous sommes heureux de terminer l'étude de ce sujet par la mention d'un tel chef-d'œuvre.

On a devant soi la mer immense. A droite, dans le fond, une ville est baignée par les flots. Au premier plan, saint Antoine a gravi un tertre. Il voit approcher

[1] Voy. p. 277 et suiv.

la foule des poissons et se retourne vivement vers les hérétiques en leur montrant du doigt ce phénomène. Ceux-ci manifestent leur étonnement par des attitudes diverses. Comme nous le voyons, l'interprétation de la légende, très libre et très personnelle, s'écarte de toutes les précédentes. Le coloris de cette toile produit un effet magique. Les rayons du soleil couchant illuminent le visage des auditeurs, dorent leurs turbans, empourprent le rivage et colorent les ondes d'un vert intense[1]. La figure du saint, élevée au-dessus des autres, forme le centre de la composition et attire à elle tous les regards. Nous voilà loin du temps où les artistes devaient recourir au nimbe pour distinguer leurs saints du reste des mortels !

Suivant Morelli, l'auteur de cette toile ne serait pas Paul Véronèse, mais plutôt l'un de ses élèves[2]. Néanmoins, des juges autorisés comme M. Venturi, maintiennent l'attribution à Véronèse, et il semble en effet que ce tableau ait toutes les qualités du peintre : composition large, grandiose, monumentale, interprétation libre et pittoresque du sujet, coloris merveilleux[3].

Cette peinture a été revernie et agrandie dans le sens de la hauteur pour pouvoir être adaptée à son cadre actuel. Les figures ont ainsi perdu les proportions que le peintre leur avait données par rapport au paysage.

Prédication devant le pape. — Nous avons relevé cet épisode dans les chapitres précédents[4]. Les Bonifazio l'ont représenté de nouveau à Camposampiero.

Le saint y apparaît deux fois. D'abord, on le voit prêchant, à gauche, dans une chaire. Puis, au centre, il est agenouillé devant le pape qui le bénit tout en le qualifiant d'*Arche du Testament*. Le souverain Pontife, assis sur un trône, est entouré de sa cour, tandis que, sur le devant, on voit une assemblée de laïques. Cette fresque a subi des retouches considérables.

La Prédication au peuple[5]. — Ce sujet a inspiré les artistes de tout temps. Il constitue la manifestation la plus glorieuse de l'activité de saint Antoine. Seulement chaque siècle lui a imprimé un cachet particulier.

Aux XIII[e] et XIV[e] siècles, saint Antoine prêche en plein air, près d'une église,

[1] A. Venturi, *Il Museo della galleria Borghese*, Rome, 1893, p. 85.

[2] Morelli-Lermolieff, *Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig, 1890, p. 312.

[3] Le distingué conservateur de la galerie Borghèse, M. Piancastelli, se range du côté de ceux qui maintiennent l'attribution à Véronèse. Il a bien voulu attirer notre attention sur la similitude de plusieurs détails avec des particularités d'autres peintures du maître. Par exemple, l'arbre à droite rappelle par son feuillage celui du n° 137 de la même galerie.

[4] Voy. p. 192 ; XIV[e] siècle, Pistoie, p. 221 ; XV[e] siècle, « Gravure de Rome ».

[5] Voy. p. 188, XIV[e] siècle, et p. 219, XV[e] siècle.

devant une multitude attentive et recueillie. Au xv[e] siècle, on le représente fréquemment lisant dans un livre ou écrivant ses sermons sous le noyer de Camposampiero. C'est encore ce motif que nous retrouvons sur un reliquaire d'argent au Santo de Padoue, contenant des cheveux du saint[1]. Il a la forme d'un arbre dont les rameaux supportent une plate-forme circulaire sur laquelle est assis Antoine lisant dans un livre. Au dos du siège se déroule une inscription qui nous apprend que Barthélemy Campuslongus, le citoyen qui a fait restaurer les fresques de l'*Ambulatorio*, a consacré ce reliquaire à saint Antoine en 1500. Mais plus tard, les deux scènes de la prédication en plein air et de la méditation sur le noyer sont fréquemment réunies en une seule composition représentant *saint Antoine sur l'arbre prêchant à la multitude*. C'est là une fantaisie d'artiste qui n'a aucun fondement historique. Il est vrai que le saint a établi sa retraite sur un noyer, mais les légendes ne disent pas qu'il ait jamais prêché à la multitude du haut d'un arbre. D'ordinaire, l'auditoire se compose d'hommes, de femmes et d'enfants. Les femmes sont assises par rangées, les unes derrière les autres, près de leurs enfants. Les hommes assistent généralement debout à la prédication. Leurs attitudes sont pittoresques. Tandis que les femmes sont recueillies, les hommes ne prêtent pas toujours une attention soutenue aux paroles du saint. Plusieurs d'entre eux, surtout ceux qui sont le plus éloignés, dans le fond, forment des groupes isolés ; on les voit gesticuler et on devine qu'ils s'entretiennent vivement de questions particulières.

L'Ortolano représente la prédication de saint Antoine, dans le fond du tableau appartenant au marquis E. Visconti-Venosta à Milan[2].

Le saint est debout sur un grand noyer. Il montre le ciel de la main droite, tandis qu'il tient un lis de la gauche. Autour de l'arbre, des femmes assises et des hommes debout l'écoutent avec un profond recueillement. Cette petite scène légèrement esquissée est pleine de charme.

A Camposampiero, nous retrouvons deux fois ce genre de prédication[3]. Sur le retable de Bonifazio II, saint Antoine, assis dans le noyer, désigne le ciel de la main droite et fait de l'autre un geste explicatif. A droite sont assises des femmes, leur chapelet à la main. Les plus rapprochées du prédicateur paraissent attentives, mais parmi celles qui en sont plus éloignées plusieurs laissent percer leur distraction. L'une considère de loin un personnage occupé à secourir un boiteux, nous en surprenons deux autres conversant avec animation. Au

[1] Gonzati, I, p. 223, n° LXXXV.

[2] Voy. p. 121, ainsi que l'héliogravure en tête de notre ouvrage.

[3] Voy. p. 277, Etude préalable.



Bonifazio II de Vérone. — Prédication de saint Antoine.

Camposampiero, oratoire de saint Antoine. (Cliché Anderson.)

premier plan, du même côté, apparaissent deux têtes de bons campagnards faisant contraste avec la noble figure du peintre, qui s'est représenté debout l'épée au côté, le regard fixé sur saint Antoine pour lequel il avait probablement une dévotion particulière. A gauche, les notables de la localité sont assis les uns à côté des autres sur un banc recouvert d'une broderie. Au pied de l'arbre, deux enfants jouent avec un chien; l'un lui tend des cerises, tout en se préparant à s'enfuir dès que l'animal fera un bond pour s'emparer du fruit, l'autre regarde avec attention le jeu de son camarade; il porte des cerises en guise de boucles d'oreilles. Ce motif pittoresque et vivant distrait le spectateur de la scène principale; il est loin d'augmenter le caractère religieux de la composition. Dans le fond, on aperçoit trois groupes distincts. A droite, un homme obèse assis sur une chaise est entouré de quatre personnages dont deux portent des lances. Ce type est très fréquent dans l'école vénitienne de cette époque. A gauche, un gentilhomme fait l'aumône à un pauvre estropié. Plus loin, saint Antoine apparaît une seconde fois, vu de profil, le capuce relevé, les mains croisées sur la poitrine et rentrées dans les manches. Il est suivi d'un Frère et écoute un personnage qui, à genoux devant le saint, le supplie de guérir sa femme. C'est la scène que le Titien a représentée à Padoue dans la Scuola del Santo. Tout au fond, à gauche, s'élève la ville de Camposampiero[1].

Au sommet du tableau, la Vierge et l'Enfant Jésus apparaissent entre deux saints. Ce groupe date d'une époque plus récente; il a été introduit dans la composition au détriment de l'effet d'ensemble.

Cette œuvre peu connue mérite d'être rangée parmi les meilleures de l'école des Bonifazio.

Une représentation analogue est peinte à fresque sur un panneau de l'oratoire. Le saint est de profil, tenant un livre fermé d'une main. L'auditoire est composé comme sur le retable. Nous y retrouvons l'homme joufflu, assis, écoutant attentivement saint Antoine. Une bourse pend à sa ceinture. Peut-être l'artiste aura-t-il voulu ainsi personnifier l'avarice confondue par les paroles du prédicateur.

La prédication a lieu devant un champ de blé encore vert. On y lit l'inscription suivante : « Dum sacrum hic seritur semen, sata per agros calcantur pedibus : mox magis aucta vincent ». C'est une interprétation fidèle de la légende[2].

La prédication de saint Antoine est représentée d'une façon différente dans

[1] Cette vue est intéressante, les fortifications de la ville étant actuellement détruites. Au-dessus de la porte on distingue les lettres C. S. P. (Camposampiero). Au-dessous d'elles deux lignes sont à peine déchiffrables; nous y avons cependant distingué les mots : Ego... Cav.

[2] Voy. p. 220 et suiv.

la Scuola del Santo. Le récit qui a inspiré cette variante se trouve dans les versions du XIVe siècle. Nous transcrivons ici celui du *Liber Conformitatum*[1] :

« Lorsque saint Antoine vint à Bourges il voulut prêcher dans cette ville, mais la foule des auditeurs fut si considérable qu'on ne trouva pas moyen de la loger dans un édifice. Il fallut sortir en plein champ. Alors, Dieu voulant démontrer la sainteté du prédicateur, suscita un orage terrible, de telle sorte que tout le monde craignant la pluie et la foudre se levait pour rentrer. Mais saint Antoine leur dit : « Je vous déclare, au nom de Notre-Seigneur Jésus-Christ, que



BONIFAZIO II DE VÉRONE. — Le Christ et plusieurs saints.

Venise, Académie des Beaux-Arts. (Cliché Alinari.)

« personne n'aura de mal et que pas une goutte d'eau ne tombera sur aucun de « vous. Restez ici, et ne craignez point ! » Eux donc, se fiant à ses paroles, restèrent immobiles et continuèrent à écouter la prédication. Et, tandis qu'une pluie torrentielle, mêlée de grêlons, s'abattait sur la terre dans les environs, il ne tomba pas une goutte de pluie, ni un seul grêlon sur l'espace occupé par les auditeurs... Après avoir vu ce miracle, ils rendirent tous grâce à Dieu et témoignèrent désormais à saint Antoine une grande dévotion[2]. » L'auteur termine son récit de la façon suivante : « *Et ce miracle, tel qu'il est arrivé, a été sculpté en pierre sur le frontispice de l'église principale de Bourges, comme je l'ai appris d'un frère qui a vu cette sculpture et qui m'a raconté ce miracle*[3]. »

[1] Éd. 1620, fol. 80.

[2] Un épisode analogue fait partie de la légende de saint Pierre Martyr. Il a été représenté déjà au XVe siècle dans l'église S. Eustorgio à Milan.

[3] Et hoc miraculum, sicuti fuit, sculptum est in lapide in frontispicio Ecclesiæ maioris Bituricensis sicut ego a fratre habui, qui vidit, et istum miraculum mihi narravit

Ces lignes font allusion à une ancienne représentation qui n'existe plus aujourd'hui. Elle pouvait d'ailleurs très bien avoir trouvé place à côté du *Jugement dernier ;* sur le portail de la cathédrale de Conques on aperçoit de même des scènes de la vie de sainte Foix à côté du *Jugement dernier*.

Filippo da Verona a figuré cet épisode dans la Scuola del Santo[1]. Saint Antoine, vu de profil, est debout, à droite, sur un tertre. Devant lui, des femmes sont assises avec leurs enfants. A gauche, plusieurs hommes écoutent le prédicateur avec attention, et à droite dans le fond, derrière un mur, des personnages qui sont attentifs bien qu'ils ne voient pas le saint, ne semblent guère se préoccuper de l'orage. Plus loin, d'autres auditeurs se retournent avec inquiétude du côté des nuages menaçants, mais saint Antoine rassure ses ouailles en leur annonçant que la tempête ne les atteindra pas.

Un autre épisode de la prédication est représenté sur un bas-relief en bois qui se trouve actuellement dans l'église de Saint-Nicolas à Padoue, et que Selvatico[2] attribue à un artiste d'origine française, Riccardo Taurino, l'auteur des stalles du chœur de Sainte-Justine à Padoue[3]. Celui-ci aura très probablement trouvé le récit de la scène dans la Vie de saint Antoine imprimée en 1493 en italien[4].

« On lit dans une légende le récit d'un miracle qui a eu lieu à Montpellier et dans le Limousin. Le saint devait prêcher lors d'une fête solennelle à laquelle étaient présents le haut clergé et tout le peuple. A peine avait-il commencé à parler qu'il se souvint subitement d'un office à remplir ailleurs... Alors, se penchant sur la chaire comme pour s'endormir, il se voila la face. Et au même instant on le vit dans une église éloignée de plusieurs lieues accomplir l'office qui lui incombait... C'est ainsi que le Dieu tout-puissant a bien voulu transférer le Bienheureux et saint Docteur Ambroise aux funérailles de saint Martin[5]. »

Dans le fond, saint Antoine en chaire, la tête entre les mains, les coudes appuyés sur le rebord, semble profondément endormi. De nombreux auditeurs l'entourent. Les uns sont encore sous l'empire de la voix qui vient de se taire, les

[1] Voy. p. 272, étude préalable.

[2] *Guida*, p. 200.

[3] Exécutée de 1556-1560 ; voy. Selvatico, p. 178.

[4] Voy. p. 75. Cet épisode est inséré d'ailleurs dans le *Liber Miraculorum* § 7 et 8; elle est connue sous le nom de miracle de *bilocation*.

[5] Par cette remarque le narrateur indique la provenance de l'épisode, qui ne figure pas, bien entendu, dans la légende primitive de saint Antoine. La scène relative à saint Ambroise a été représentée dans les mosaïques de sa basilique à Milan.

autres se regardent avec un vif étonnement. Sur le devant se pressent des personnages de toutes les professions et de toutes les classes. On remarque en particulier un jeune homme vu de dos, à genoux sur une estrade semi-circulaire. Derrière lui, plus près du spectateur, un chien est couché en rond. A droite, dans le fond, une baie ouvre sur la mer; deux cavaliers considèrent des navires qui s'éloignent.

Cette composition rappelant la peinture de genre est surchargée de motifs habilement traités d'ailleurs.

La translation des reliques par le cardinal Guillaume de Montfort en 1350[1]. — Déjà en 1263, la première translation avait eu lieu en présence de Bonaventure. Celui-ci avait alors retrouvé la langue du saint intacte et avait prononcé les fameuses paroles : « O lingua benedicta! quæ semper Dominum benedixisti[2]... » Dès lors, cette relique fut précieusement conservée.

En 1350, le cardinal Guillaume de Montfort, de passage à Padoue, présida à une nouvelle translation, et c'est alors que le menton du saint fut recueilli et placé dans un reliquaire que ce prélat avait fait exécuter. Cet épisode a été représenté par Montagna à la Scuola del Santo. Comme il nous rappelle le don de la parole que le saint possédait à un si haut degré, nous avons cru bien faire en mentionnant cette fresque parmi les œuvres qui ont trait à la prédication de saint Antoine.

Il est difficile de préciser la source d'information qui a inspiré directement l'artiste. Bornons-nous à signaler le récit détaillé de la chronique : *Historia Cortusiorum*[3].

En voici brièvement le contenu. En 1349, le cardinal Guillaume de Montfort fut envoyé en Hongrie pour traiter de la paix entre le roi de France et l'époux de Jeanne d'Aragon, reine de Naples. Il passa par Padoue et s'y arrêta quelques jours. Ayant une dévotion particulière à saint Antoine auquel il attribuait sa guérison après une grave maladie, il commanda un reliquaire pour y placer le menton du saint lors de son retour. L'année suivante, il revint à Padoue et présida à la translation des reliques, le 15 février 1350, en présence de Jacques de Carrare, seigneur de Padoue, et de sa femme Constance, du patriarche d'Aquilée, de l'archevêque de Zara, de l'évêque de Padoue et de plusieurs autres notabilités.

[1] Voy. p. 270, Étude préalable.

[2] *Liber Miraculorum*, § 69.

[3] Inséré dans Muratori, *Rerum Ital. Script.*, t. XII, p. 932. C'est une chronique de famille du XIIIe et du XIVe siècle. Voy. Potthast, *Bibliotheca historica medii aevi*, Berlin, 1896, 2e éd., p. 605.

Ce jour-là, le patriarche d'Aquilée avait convoqué à Padoue le synode provincial de ses évêques. Le cardinal de Montfort retira le menton du saint et le déposa dans le nouveau reliquaire. Une année après, le chapitre général des Frères Mineurs, réuni à Lyon, décréta qu'on fêterait désormais le 15 février de chaque année en souvenir de cette translation. C'est sans doute à cette institution que nous devons la fresque de Montagna, car la fête renouvelée chaque année a certainement contribué pour beaucoup à maintenir vivant le souvenir de cet événement.

La scène a lieu sous un portique ouvrant, dans le fond, sur un paysage. Au centre, le cardinal, vu de profil, est à genoux devant l'urne funéraire dans laquelle apparaît le squelette en raccourci [1]. Guillaume de Montfort saisit la mâchoire inférieure pour la déposer dans le reliquaire placé à côté de lui, et dont on voit encore aujourd'hui l'original dans le trésor de l'église du Santo. Une grande assemblée, composée d'hommes et de femmes, de princes, de magistrats, de moines et de fonctionnaires, témoigne sa dévotion par des gestes divers. Plusieurs d'entre eux sont des portraits contemporains que nous ne saurions identifier [2].

SAINT ANTOINE COMBATTANT L'AVARICE

Le miracle de l'avare [3]. — Résumons ici les divers aspects qu'a revêtus cette scène pendant les siècles précédents.

Au XIV[e] siècle, saint Antoine prêche à l'occasion des funérailles d'un usurier. Il profite de cette cérémonie pour s'élever contre l'avarice. Le défunt est dans sa bière et tout se passe de la façon la plus naturelle.

Le siècle suivant se fait de l'épisode une conception plus compliquée. On donne une portée matérielle aux paroles symboliques de saint Antoine : « Là où est votre trésor, là est aussi votre cœur ! » Le cœur de l'avare, que l'on cherche en vain dans son corps, se retrouve dans sa cassette. Les uns (Pesellino, Lorentino d'Arezzo, Domenico Morone) maintiennent le motif de la prédication. Les autres (Donatello, l'auteur de la « gravure de Rome », Benvenuto di Gio-

[1] N'y aurait-il pas, dans ce raccourci, une influence directe du *Christ* de Montagna au musée Brera ?

[2] Le vieillard imberbe coiffé d'un bonnet, portant un manteau au revers de fourrure et vu de profil derrière le cardinal, se retrouve dans une fresque du Titien (*Miracle de l'enfant*, derrière saint Antoine) et dans le *Miracle de l'avare* de D. Campagnola (à gauche derrière la cassette de l'avare). C'était évidemment un personnage important de l'époque.

[3] Voy. p. 224, XV[e] siècle; p. 188, XIV[e] siècle.

vanni, le peintre du Vatican) renoncent à cette donnée. Dans leurs compositions, saint Antoine arrive inopinément et s'approche du cadavre. L'instant qu'ont choisi ces artistes varie aussi : Pesellino représente le moment où saint Antoine déclare que l'avare n'a point de cœur; le chirurgien commence son opération afin de vérifier ces paroles; les spectateurs en attendent avec impatience le résultat. Donatello choisit un moment postérieur à celui-ci. Le saint a déjà fait sa déclaration. On a déjà ouvert la poitrine de l'avare; et la multitude se rend compte avec stupéfaction de la vérité des paroles prononcées. Enfin, l'auteur du gradin du Vatican peint l'arrivée du saint après l'autopsie qui a permis de constater l'absence du cœur. Saint Antoine explique la triste raison de ce phénomène aux parents affligés.

Tandis que chez Pesellino la scène se passe dans une stricte intimité, Donatello en fait une éclatante manifestation publique.

La plupart des artistes du xve siècle donnent à l'avare l'aspect d'un grand seigneur, vêtu d'un manteau ou d'un habit de confrérie. Donatello seul traduit l'horreur qui doit s'attacher au vice incriminé, en nous présentant un cadavre hideux, convulsionné par les luttes et les remords, et à peine revêtu d'un drap chiffonné.

Au xvie siècle, le type créé par Donatello est le plus en faveur. On choisit le même moment que lui pour représenter la scène qui a lieu au milieu d'une nombreuse assistance. Le cadavre est ordinairement nu.

On rencontre cependant des exceptions, parmi lesquelles nous citerons le retable de Luca Signorelli à la Galerie de Pérouse (n° 27)[1]. Cette œuvre, bien que datée de 1510, a le caractère d'un ouvrage du xve siècle. La scène est placée à l'extrémité droite du gradin[2]. Au centre, l'avare, revêtu d'un manteau de brocart d'or et coiffé d'un bonnet rouge, est étendu sur un brancard. Il semble paisiblement endormi pendant que le chirurgien, fouillant sa poitrine, y cherche vainement le cœur. Saint Antoine est à gauche sur une estrade; il désigne d'une main l'avare et de l'autre le ciel. Il est escorté d'un disciple qui marque sa stupéfaction. Ce moine a le capuce relevé et les mains cachées dans les manches. L'avare est entouré d'une foule de personnages laïques et religieux, témoignant tous de leur étonnement.

A droite, dans une cellule à laquelle mène un escalier de quatre degrés, saint Antoine apparaît de nouveau tenant entre les mains une cassette et le cœur qu'il montre à la foule ébahie.

[1] Voy. la description du retable, p. 138.

[2] Dimensions de la scène sur le gradin : h. : 0^m^,24; l. : 0^m^,42.

C'est la seule composition dans laquelle nous trouvions cette scène divisée en deux moments et la figure du saint apparaissant deux fois. L'esprit réaliste de Luca Signorelli a besoin de distinguer nettement ces deux actes que d'autres artistes ne se sont point fait scrupule de réunir en une seule représentation.

La composition, dans son ensemble, est certainement de Luca Signorelli lui-



Tullio Lombardo. — Miracle de l'avare.

Padoue, église du Santo. (Cliché Alinari.)

même, tandis que l'exécution rude et sommaire trahit la main d'un élève. Si l'aspect général de la scène porte encore l'empreinte du xve siècle, quelques figures, prises à part, attestent les progrès du siècle suivant. Ainsi, la Religieuse, qui joint les mains et dont les bras sont enveloppés dans un manteau, indique nettement le xvie siècle. Les bras drapés dans le vêtement se retrouvent fréquemment dans les peintures de ce temps (voir la Scuola et la chapelle du saint, les fresques de Pennacchi, etc.).

Les autres compositions que nous avons à relever se rattachent toutes à celle de Donatello.

Domenico Campagnola (Scuola del Santo[1]) place la scène devant un décor monumental qui n'est qu'un développement de l'édifice que Donatello a placé sur son relief, à gauche. A travers une arche, la vue s'étend sur un charmant paysage qui rappelle ceux du Titien. L'avare est au centre, étendu sur le brancard. Saint Antoine, au chevet du défunt, a déjà prononcé les paroles que lui prête la tradition. Il regarde maintenant le cœur qu'un individu sort de la cassette, et fait un geste de surprise. En plaçant le chirurgien au premier plan, l'artiste se distingue de ses devanciers. Ce personnage occupe en général le fond de la scène au grand avantage de la clarté et de l'unité de la composition.

Parmi les figures qui entourent le cadavre, les unes sont presque entièrement détruites et les autres très retouchées. L'allure vive du personnage qui retrouve le cœur rappelle la manière de Giorgione. Le jeune homme s'appuyant sur un bâton ressemble à celui que le Titien a placé à gauche dans la scène du *Miracle de l'enfant* (figure à gauche).

Quant au décor monumental, l'idée d'un édifice supporté par des colonnes corinthiennes appartient à l'école du Titien en général, bien qu'elle soit interprétée ici d'une façon très particulière. Nous retrouvons un motif analogue, par exemple, dans la *Présentation de la Vierge* du Titien (à l'Académie de Venise). Les deux bustes enchâssés dans des médaillons représentent distinctement les traits de Brutus (à gauche) et de Marc-Aurèle (à droite). L'artiste pouvait les avoir remarqués dans une des nombreuses collections d'antiquités qui existaient alors à Padoue[2]. Le choix de ces deux figures est très significatif. Il nous prouve la bonne opinion qu'on avait alors de ces deux personnages, dont l'un personnifiait la révolte contre la tyrannie et l'autre le culte des belles-lettres.

Girolamo Pennacchi (à Bologne[3]) place le corps de l'avare comme l'avait fait Donatello. La ressemblance entre ces deux cadavres est si frappante que l'on ne peut s'empêcher de croire que Pennacchi ait exécuté sa figure d'après le relief de Padoue.

Trois personnages fort bien groupés au centre s'inclinent vers le corps pour constater l'absence du cœur. Pendant ce temps, saint Antoine, debout près du chevet du défunt, désigne la cassette que des hommes présentent à la fenêtre de l'étage supérieur. Il répond ainsi aux questions de deux personnages, l'un

[1] Voy. p. 267, étude préalable.

[2] Voy. l'Anonyme de Morelli, *ouv. cité*, p. 53. Un Brutus se trouvait dans la collection du cardinal Bembo.

[3] Voy. p. 278, étude préalable.

à gauche, l'autre à droite de la composition, qui l'interrogent avec anxiété. Dans le fond, d'autres figures considèrent avec stupéfaction la cassette.

En introduisant ici le motif de la fenêtre, l'artiste a eu une heureuse inspiration. Par ce moyen, il concentre la composition, il rend le sujet plus clair et



Domenico Campagnola (attribué à). — Miracle de l'avare.

Padoue, Scuola del Santo. (Cliché Alinari.)

l'action plus spontanée : car tous les personnages aperçoivent le miracle en même temps. Il peut aussi varier davantage les attitudes des divers acteurs dont plusieurs lèvent la tête pour satisfaire leur curiosité [1].

Pour apprécier à sa juste valeur la composition de Tullio Lombardo dans la chapelle du saint [2], il nous faut oublier un instant l'affectation que l'artiste a mise

[1] Il a peut-être puisé l'idée de superposer les groupes dans la composition du *Miracle du verre*, voy. p. 299.

[2] Voy. p. 262, étude préalable.

intentionnellement dans les attitudes, les gestes, les physionomies, la chevelure et la draperie

La figure de l'avare est conçue dans l'esprit de Donatello. C'est un cadavre qui porte encore les traces des convulsions terribles qui ont précédé sa mort impie. La tête est violemment rejetée en arrière, la bouche grande ouverte ; le bras droit pend inerte. La position du corps est défectueuse ; on a le sentiment qu'il glisserait à terre si les trois personnages du fond ne le maintenaient en place. Ceux-ci expriment leur surprise à saint Antoine qui entre dans la salle. Les moyens que l'artiste a choisis pour traduire ce sentiment manquent de variété et de vie. Les trois hommes élèvent la main, indiquent du geste le corps de l'avare, et semblent remuer les lèvres. Le saint leur répond en désignant d'une main la cassette et de l'autre son propre cœur, attitude très naturelle servant de commentaire à ses paroles. Il est suivi d'un moine franciscain qui manifeste son étonnement par une exclamation et par un geste du bras très caractéristique. C'est le même sentiment qu'expriment, à droite, deux femmes dont l'une tient un enfant par la main.

SAINT ANTOINE COMBATTANT L'HÉRÉSIE

Miracle de la mule. — Résumons ici en peu de mots la légende que nous avons racontée ailleurs en détail[1].

Un hérétique promet à saint Antoine de se convertir si sa mule affamée pendant trois jours s'agenouille devant le Saint-Sacrement plutôt que de manger l'avoine qu'on doit lui présenter en même temps que l'hostie. Le saint accepte cette proposition. On amène la mule qui s'incline pieusement devant le Saint-Sacrement sans prendre garde à l'avoine qu'on lui offre. Surpris d'un tel miracle, l'hérétique et ses partisans se convertissent à la foi de l'Église.

Au xve siècle, Donatello et Bellano avaient placé la scène à l'intérieur d'une église. L'auteur de la gravure de Rome, Benvenuto di Giovanni (Sienne), Francesco di Giorgio (Munich) et Lorentino d'Arezzo la représentaient en plein air sur une place publique. Pour le reste, toutes ces compositions s'inspiraient de la même donnée; saint Antoine remplissait toujours le rôle du prêtre ; l'hérétique se sentait immédiatement confondu.

Au xvie siècle, la scène se passe toujours sur une place publique (excepté

[1] Voy. p. 230 et suiv., xve siècle.

dans la fresque de la Scuola del santo à Padoue). Mais on l'envisage d'une manière différente dans l'Italie centrale et dans le Nord.

Dans l'Italie centrale, saint Antoine n'officie pas comme prêtre; il ne peut donc présenter lui-même le Saint-Sacrement à la mule. L'artiste place l'hostie sur le sol; saint Antoine se prosterne devant elle en même temps que la mule.

Dans le Nord, le type créé par Donatello a prévalu. Saint Antoine officie devant un autel et présente l'Eucharistie à la mule.

Dans la peinture d'Eusebio di San-Giorgio (à Matelica)[1], la mule adore l'hostie qui a été déposée au centre de la mesure d'avoine. A gauche, saint Antoine



Eusebio di San-Giorgio. — Miracle de la mule.
Matelica, église Saint-François. (Cliché de l'auteur.)

et deux autres Franciscains sont à genoux en prière. A droite, l'hérétique et ses partisans donnent des signes de vive surprise. Leur chef, vu de dos, est mis en évidence; il considère la mule. Son attitude très délibérée mérite d'être observée; d'une main il relève son manteau et de l'autre il s'appuie sur une canne. Ici, comme ailleurs, on sent l'influence directe de Raphaël. Un autre personnage se tourne vers l'hérétique; il semble lui exprimer les regrets qu'il éprouve d'avoir douté de l'efficacité du Saint-Sacrement.

Lorsque nous comparons les physionomies et les gestes de ces deux figures, nous constatons des nuances dans la manifestation de leur étonnement. L'ami de l'hérétique paraît prévoir les suites graves que peut avoir l'incident sur ses opinions religieuses; mais il semble accepter l'évidence de la preuve. Quant au chef des hérétiques, il regarde le miracle d'un air surpris, mais non con-

[1] Voy. p. 146, description du retable.

vaincu : c'est le type du penseur qui a établi sa doctrine sur des déductions logiques et qui ne s'incline pas, inconsidérément, devant les apparences d'un fait surnaturel. Nous retrouverons dans d'autres œuvres cette nuance plus accentuée encore. Ici elle est intéressante à noter, vu la finesse avec laquelle le peintre l'a rendue.

Ce sentiment, que nous n'avons pas remarqué dans les œuvres du siècle précédent, répond bien d'ailleurs à l'esprit philosophique et incrédule de l'époque.

Admirons la clarté, l'harmonie et le charme de cette petite composition. Au centre, l'Eucharistie et la mule sont isolées et attirent aussitôt le regard. Le groupe calme des trois Frères agenouillés et profondément recueillis contraste avec celui des hérétiques debout et troublés. Ces oppositions pittoresques équilibrent la scène tout en lui donnant un aspect vivant.

C'est une représentation tout à fait analogue que nous retrouvons sur un gradin du Musée de Berlin attribué à Francesco Zaganelli de Cotignola[1]. Les personnages et les vêtements sont les mêmes sur les deux panneaux. Cependant Cotignola a encore accentué l'attitude d'adoration de la mule. Par contre, sa composition est moins nette et les gestes de ses personnages sont moins naturels et moins spontanés que dans la peinture d'Eusebio di San-Giorgio. Néanmoins l'analogie de ces deux œuvres est frappante; elle nous prouve l'influence exercée sur Cotignola par les écoles de l'Italie centrale.

Dans le Bréviaire Grimani (Bibliothèque de Saint-Marc à Venise), le Saint-Sacrement est placé au centre sur un vase d'or reposant lui-même sur un trépied. A droite, saint Antoine agenouillé, les mains jointes, adore l'hostie. Derrière lui un jeune prêtre, debout, tient l'ostensoir. Du même côté est agenouillée la mule[2]. Le chef des hérétiques, suivi de ses partisans, exprime des sentiments analogues à ceux que nous avons remarqués sur le retable d'Eusebio di San-Giorgio[3].

Parmi les représentations de l'Italie du Nord, la fresque de Bartolomeo Montagna (Scuola del Santo)[4] évoque saint Antoine devant un autel, revêtu des insignes du prêtre, présentant l'hostie à la mule qui s'incline sans prendre

[1] Photographie Hanfstaengl, 692.

[2] Grav. dans le *Saint François d'Assise*, éd. Plon, p. 417. — Voy. p. 137. Nous avons dit la raison qui nous porte à mentionner dans notre travail cette miniature étrangère à l'Italie.

[3] Une miniature semblable se trouve dans les *Heures d'Anne de Bretagne* à la Bibl. nat. de Paris (exécutée par Jean Bourdichon en 1507). La mule y est remplacée par un cheval. Plus tard on ira même jusqu'à substituer à la mule un mouton ou un dromadaire (grav. de Mariette d'après Picart, et grav. de Montcornet; Paris, Bibl. nat.; Estampes, R. d. 2).

[4] Voy. p. 270, étude préalable.

garde au fourrage que lui tendent les deux serviteurs de l'hérétique. Les divers acteurs de la scène sont bien groupés.

Sur la fresque de Camposampiero[1], l'une des mieux conservées de l'ensemble, saint Antoine (dont la tête a été repeinte) montre l'hostie à la mule qui s'agenouille au centre de la composition. Le serviteur de l'hérétique recule d'étonnement, et un jeune homme qui tient une botte de foin tombe à genoux. Ces figures forment un contraste frappantavec celle de l'hérétique Bonvillus, incrédule endurci qui, mécontent de sa bête, la frappe du pied et la menace du fouet. C'est ici l'expression la plus forte du sentiment d'impiété qu'avait légèrement indiqué Eusebio di San-Giorgio et qui ne manque dans aucune représentation italienne du XVIe siècle. A côté de Bonvillus, un personnage de haute prestance, coiffé d'un chapeau à plumes, et l'épaule recouverte d'un grand manteau jaune, lui communique sa surprise en indiquant du geste la mule.

Le miracle du verre. — Cet épisode a le même objet que le précédent, c'est-à-dire la conversion d'un incrédule par un fait surnaturel. Seulement, il n'a jamais été représenté avant le XVIe siècle, bien qu'il figurât déjà dans les plus anciennes légendes parmi les miracles énumérés en faveur de la canonisation d'Antoine.

Nous en donnons le récit d'après la légende primitive[2].

« Le chevalier Adelardinus (Aleardino), séduit dès son enfance par les croyances hérétiques, vint avec femme et enfants à Padoue peu de jours après la mort du saint. S'étant mis à table, il commença à discuter sur les miracles de saint Antoine avec les autres convives. Ces derniers assuraient que le Bienheureux Antoine était vraiment un saint homme de Dieu; alors il laissa tomber le verre qu'il tenait en main : « Si votre saint — s'écria-t-il — conserve ce « verre intact, je croirai ce que vous dites ! » Or, ce verre, projeté à terre du haut du balcon sur lequel ils étaient assis, tomba sur une pierre sans se briser. Et beaucoup de personnes qui se trouvaient près de là, sur la place, le virent intact.

« Le chevalier, pris de remords, alla ramasser le verre et le porta aux Frères, leur racontant tout ce qui s'était passé. S'étant donc confessé et ayant fait pénitence, il devint un fidèle serviteur du Christ. »

Girolamo dal Santo (Scuola)[3] divise sa composition en deux parties.

Dans le haut, sur une galerie, des convives sont assis à une table recou-

[1] Voy. p. 278, étude préalable.

[2] P. Hilaire, p. 74.

[3] Voy. p. 271, étude préalable.

verte d'un tapis d'Orient ; d'autres, appuyés sur la balustrade, examinent le verre resté intact. En bas, le chevalier Aleardino, descendu pour constater le



GIROLAMO DAL SANTO (attribué à). — Miracle du verre.

Padoue, Scuola del Santo. (Cliché Alinari.)

miracle, considère le verre avec un sérieux repentir. Il est entouré d'autres personnes exprimant leur étonnement et leur profonde admiration. Les deux figures décoratives, aux extrémités latérales de la fresque, ont tous les caractères de l'école vénitienne d'alors.

La fresque de l'*Ambulatorio* [1] est conçue d'une façon analogue. Aleardino apparaît deux fois. On le voit d'abord au milieu des convives, appuyé contre la balustrade d'où il vient de jeter le verre. Puis on le retrouve en bas, où il est descendu afin de s'assurer que l'objet est resté intact.

Le décor, plus compliqué que celui de la fresque précédente, est traité avec



MOSCA ET PAOLO STELLA. — Miracle du verre.

Padoue, église du Santo. (Cliché Alinari.)

une grande sûreté de main. On suit du regard l'escalier qui mène à la *loggia* où sont réunis les convives. Un médaillon en relief, enchâssé dans le mur, reproduit le profil d'un empereur romain (Jules César).

La grisaille de Girolamo Pennacchi (Bologne) présente beaucoup d'animation dans le groupement et dans les diverses attitudes.

L'étonnement est rendu d'une manière saisissante. A gauche, un jeune homme, vêtu d'une cuirasse à laquelle sont suspendues des médailles et portant un lourd manteau sur l'épaule, se retourne vivement et désigne le verre de la main

[1] Voy. p. 276, étude préalable.

en se penchant en avant. A droite, un autre personnage recule d'effroi en se drapant dans son manteau. Ces deux attitudes semblent répondre à un double mouvement offensif et défensif. Par ces contrastes, l'artiste cherche à mettre de la variété dans la scène. A côté d'Alcardino, un vieillard se penche sur le sol, comme le fait la figure dite du *Bramante* dans l'*École d'Athènes*, de Raphaël.

La fresque de Camposampiero[1] est la seule représentation de cette scène, dans laquelle saint Antoine figure en personne. Du haut d'une tour gothique, il bénit le verre qui est tombé sans se briser. Les hérétiques, au pied de la tour, se convertissent à la vue du miracle.

Giovanni Maria da Padova et Paolo Stella (chapelle du saint[2]) suppriment la partie supérieure de la composition, c'est-à-dire le repas des convives. Le verre est tombé sur le sol, il a même brisé une dalle sans subir le moindre dommage. De tous côtés accourent des personnages pour se rendre compte du miracle. Plusieurs d'entre eux désignent d'une main l'endroit d'où est tombé l'objet. Le légionnaire romain qui pose un pied sur la pierre brisée représente probablement Alcardino. Son attitude rappelle soit l'*Apollon du Belvédère*, soit la statue d'Auguste au *Braccio nuovo* du Vatican. La jeune fille qui, derrière lui, cherche à voir sans être vue elle-même, est au contraire un motif de la Renaissance (la *Vergognosa* de B. Gozzoli au Camposanto de Pise). Au centre, un enfant s'est élancé le premier sur le verre et veut le saisir, mais sa mère l'en empêche, car elle considère désormais cet objet comme sacré. Ce groupe constitue un élément fort pittoresque que l'artiste semble avoir inventé lui-même. Des personnages voulant approcher à tout prix écartent de la main ceux qui se trouvent sur leur passage ; ils rappellent de loin les foules de Donatello.

Le miracle du poison. — Cet épisode a beaucoup d'analogie avec un récit de la légende de saint Benoît représenté à l'église de San-Miniato, près de Florence (Parri Spinello), et au couvent de Monte Oliveto (Signorelli et Sodoma). Il est inséré dans le *Liber Miraculorum* (§ 6) : « Un jour, le saint accepta une invitation chez les hérétiques, afin de pouvoir confondre leurs erreurs, comme l'avait fait jadis le Christ qui mangeait avec les péagers et les gens de mauvaise vie. A peine cependant s'était-il mis à table que ses hôtes lui offrirent un mets empoisonné. Lorsque saint Antoine, averti par le Saint-Esprit, leur reprocha leur mauvaise action, ils nièrent leur dessein et prétendirent qu'ils avaient voulu éprouver

[1] Voy. p. 277.
[2] Voy. p, 261, étude préalable.

la vérité de ces paroles : « *Lors même qu'ils prendraient un poison mortel, ils n'en souffriraient pas !* » Ils l'engagèrent donc à prendre le poison, jurant qu'ils se rallieraient à la foi de l'Église s'il n'en ressentait aucun mal... Alors, saint Antoine, toujours courageux, bénit le mets en faisant le signe de la croix et, le prenant entre ses mains, il déclara : « Ce n'est pas pour tenter Dieu, mais pour « votre salut que j'accepte votre proposition ». Ayant goûté au poison, il resta sain et sauf. Ainsi les hérétiques se convertirent à la foi catholique[1]. »

Ce miracle a été représenté à Camposampiero[2]. La scène a lieu dans un intérieur, autour d'une table. Dans le fond, une fenêtre ouvre sur un paysage. A droite, au haut de la table, le saint découvre l'intention des hérétiques assis le long du mur. Ceux-ci manifestent leur surprise et leur crainte. Cependant un jeune homme engage Antoine à prendre le poison. Derrière ce groupe, à droite, une femme de belle prestance relève une draperie et semble considérer ce personnage avec indignation. Des enfants jouent sur le devant comme dans le retable du même oratoire.

SAINT ANTOINE CONFESSEUR

Miracle de la jambe[3]. — Un jeune homme, nommé Léonard, se confesse à saint Antoine d'avoir frappé du pied sa mère. Le saint indigné lui répond en faisant allusion aux paroles de l'Évangile (saint Matthieu v, 29-30), que mieux eût valu pour lui se couper la jambe que de commettre un pareil acte. Confondu par la sévère réprimande de son confesseur, Léonard se coupe le pied. Mais sa mère est la première à s'en désoler et elle supplie saint Antoine de le guérir (variante de Sicco Polentone qui ne parle pas de la mère ; Donatello s'en est inspiré). Alors le saint s'approche du jeune homme et lui rend son membre perdu. Voici en deux mots l'épisode qu'a représenté Eusebio di San-Giorgio à Matelica[4]. Dans une chambre, Léonard est assis sur un escabeau, les mains jointes ; à ses pieds, on voit la hache dont il s'est servi pour se mutiler. Saint Antoine, à genoux devant lui, lui remet le pied tout en faisant le signe de bénédiction. Léonard, en proie à de violentes douleurs, est maintenu en place par une Religieuse.

[1] Ainsi que le miracle de la mule, cet épisode peut être considéré comme une transposition légendaire du fait historique d'après lequel saint Antoine lutta avec les hérétiques sur leur propre terrain et avec leurs propres armes, c'est-à-dire avec des arguments théologiques puisés dans une profonde érudition.

[2] Voy. p. 277, étude préalable.

[3] Voy. p. 238 et suiv., XV[e] siècle ; p. 189 et suiv., XIV[e] siècle.

[4] Voy. p. 146, description du retable.

Près de lui, sa mère, une noble apparition, implore le thaumaturge. Plus loin, apparaissent trois jeunes filles dont l'une porte un vase et une serviette pour panser le jeune homme. Ce groupe est emprunté à Raphaël (la *Circoncision* au Vatican). A gauche, trois personnages considèrent la scène avec intérêt et sympathie.

Comme sur les deux autres panneaux du gradin, nous admirons ici la clarté de la composition et l'harmonie des lignes. Au centre, on voit le jeune homme et la Religieuse. A gauche, les deux moines à genoux font pendant à la mère agenouillée de l'autre côté. Enfin le groupe des trois femmes debout à droite équivaut à celui des trois hommes placés à gauche.



Eusebio di San-Giorgio. — Miracle de la jambe.
Matelica, église de Saint-François. (Cliché de l'auteur.)

La composition du Titien (Scuola del Santo)[1] s'écarte de toutes les précédentes. Jusqu'à présent, nous avons toujours vu saint Antoine à genoux, remettant de ses propres mains le pied du jeune homme. Le Titien conçoit ces figures autrement. Tandis que le jeune Léonard, qui s'est coupé la jambe, et non pas le pied, est étendu par terre (il paraît souffrir cruellement), saint Antoine s'approche de lui d'un air délibéré et opère la guérison en le bénissant du geste[2]. Léonard est soutenu par une femme âgée, coiffée d'un voile, probablement la mère du jeune homme, pendant qu'une femme plus jeune, peut-être sa sœur, regarde le thaumaturge en gémissant. La physionomie paisible du saint

[1] Voy. p. 274 ; Crowe et Cavalcaselle, *Le Titien*, éd. allemande de Max Jordan, 1877, I, p. 115.

[2] Il soulève son habit d'une main et étend l'autre bras vers le malheureux. C'est le geste classique du thaumaturge. Nous le trouvons déjà dans les fresques de Giotto (*Résurrection de Drusiane* à S. Croce). Masaccio lui donne toute son ampleur dans la *Résurrection de Thabita* à S. Spirito, Florence.

produit un heureux contraste avec la douleur qui règne dans le groupe de Léonard et des deux femmes. Derrière saint Antoine quatre personnages



Le Titien. — Miracle de la jambe.

Padoue. Scuola del Santo. (Cliché Alinari.)

attirent l'attention par leurs attitudes pittoresques et leurs visages expressifs. Un adolescent à longue chevelure, à gauche, devant un arbre, rappelle un type mis en vogue par Giorgione (dit le *Zazzera*) ; un guerrier revêtu de sa cuirasse se retourne vivement du côté opposé à la scène. Son visage a quelque analogie avec le portrait du cardinal Bembo (palais Barberini à Rome).

Deux autres figures, celles d'un Franciscain et d'un magistrat de haute prestance, ont été fortement retouchées. A gauche, une jeune fille raconte ce qui s'est passé à deux personnages dont l'un, un vieillard à barbe blanche[1], est appuyé contre un arbre[2] ; elle semble leur désigner quelque chose, peut-être l'instrument dont s'est servi le jeune Léonard pour se mutiler. Au dernier plan, le paysage, mieux conservé que le reste, est dominé par une ville fortifiée. Dans la plaine, un pâtre garde son troupeau. Le feuillage délicat des bouleaux s'incline sous une brise légère. Cet admirable paysage nous donne une idée de ce que serait la fresque entière si elle nous avait été conservée dans son état primitif, et nous fait regretter doublement les retouches brutales qui l'ont défigurée.

Il existe à Francfort-sur-Mein (Institut Staedel) un croquis signalé par quelques auteurs[3] comme étant du Titien. Ce dessin représente plusieurs personnages de la fresque rangés dans un ordre inverse. Nous le considérons comme une copie faite d'après le Titien au XVIIe ou au XVIIIe siècle.

Girolamo Pennacchi, à Bologne[4], revient à la tradition. Il figure Léonard étendu sur un lit, une jambe à terre, et soutenu par un ami. Saint Antoine lui remet le pied. La mère est près du lit. Une jeune femme assise considère le saint. Son attitude est cherchée et par trop académique, étant donné le sujet.

Le peintre de Camposampiero[5] divise sa composition en deux parties. A droite, on aperçoit Léonard accomplissant l'acte dont il se repentira cruellement. Sa mère s'enfuit en lui jetant un regard de reproche indigné. A gauche, Léonard étendu sur un lit et soutenu par ses parents obtient sa guérison par l'entremise de saint Antoine. Dans le fond apparaît un paysage[6].

Le relief de Tullio Lombardo (chapelle du saint)[7] représente Léonard étendu sur un meuble dont la forme rappelle celle des sarcophages antiques. Saint Antoine fait le même geste que dans les deux peintures précédentes. Il remet le pied d'une main et bénit de l'autre. Le jeune Léonard est soutenu par son père qui gémit. La mère lève la tête vers le ciel et s'arrache les cheveux de désespoir. Elle fait penser aux figures de sainte Madeleine qui se trouvent souvent dans les *Mises au tombeau* et dans les *Crucifixions* de cette époque.

[1] Le visage du vieillard se retrouve dans la fresque qui représente un homme maltraitant sa femme.

[2] La forme de cet arbre est reproduite dans la toile du Louvre (n° 1585), *Saint Jérôme*.

[3] Crowe et Cavalcaselle, *Le Titien*, éd. Max Jordan, II, p. 801.

[4] Voy. p. 278 et suiv., étude préalable.

[5] Voy. p. 277 et suiv., étude préalable.

[6] La mère a le type que nous avons relevé dans les bas-reliefs de Sansovino et qui remonte à la Sibylle ou à sainte Anne de Raphaël, voy. p. 264, note.

[7] Voy. p. 262.

Comme nous l'avons déjà dit, le groupe de la femme et de l'enfant, à droite, a été ajouté après coup. Aussi nuit-il par trop à l'effet que devrait produire la figure de saint Antoine.

Un charmant bas-relief en terre cuite, dans l'église Sainte-Marie-des-Grâces, à Modène [1], représente cette même scène. Léonard est étendu sur le sol. Il pose une main sur son cœur et se soutient de l'autre. Un jeune homme



Tullio Lombardo. — Miracle de la jambe.
Padoue, église du Santo. (Cliché Alinari.)

lui soulève sa jambe mutilée et se retourne vivement vers saint Antoine qu'il appelle à son aide. Celui-ci s'incline et remet le pied d'une main tandis qu'il bénit de l'autre. Dans le fond, des femmes sont groupées de façon à former une pyramide. La mère, soutenue par deux compagnes, est en proie à une vive émotion. Derrière saint Antoine, un moine, le capuce relevé, se rejette en arrière, stupéfait.

[1] Dans la première chapelle à gauche, lorsqu'on pénètre dans l'église par le portail principal. (L. : 1m,34 ; h. : 0m,61).

L'attribution de cette terre cuite à Begarelli s'impose dès le premier abord. La composition dramatique est empreinte d'un réalisme cru. Le développement exagéré des draperies que l'artiste traite sans se préoccuper de faire ressortir les formes du corps et les gestes, est un des caractères distinctifs de la manière de Begarelli[1]. La vie intense qui pénètre toutes ces figures exécutées par un artiste aussi habile que passionné révèle l'auteur de la *Descente de croix* dans l'église Saint-François à Modène.

SAINT ANTOINE PROTECTEUR DES FAIBLES

Miracle de l'enfant[2]. — Pour prouver l'innocence d'une épouse, saint Antoine fait prononcer par l'enfant nouveau-né le nom de son père. Au xv[e] siècle, Donatello avait adopté le moment qui suit la déclaration de l'enfant ; sa mère le reçoit tout heureuse dans ses bras, tandis que le père confondu s'est jeté à genoux devant le saint. L'auteur de la « gravure de Rome » avait choisi le moment même de la déclaration. L'enfant parle, au grand étonnement du père. La mère, à genoux, tient dans ses bras le nouveau-né, auquel le saint fait signe de parler.

Le Titien (Scuola del Santo)[3] compose la scène d'une façon nouvelle. Elle a lieu en plein air. A gauche, le regard se heurte à un sombre édifice; à droite, il pénètre au milieu d'un paysage gracieux.

La personne du saint forme le centre de la composition. (Sur le relief de Donatello, le centre était occupé par le groupe entier du saint; de l'enfant et de ses parents.) A côté de lui se trouvent les parents, tous deux debout. Un moine agenouillé[4], vu de profil, soulève l'enfant, auquel saint Antoine ordonne de parler. Celui-ci obéit et tend les deux bras vers son père dont il a prononcé le nom. La mère, une belle et puissante matrone, vue de profil, a une expression pleine de dignité. Elle ne se sentait pas coupable; cependant ce témoignage éclatant la rend heureuse. A droite, un groupe de trois femmes s'impose au regard par son allure mesurée. Ces figures sont conçues dans l'esprit de l'école vénitienne du xv[e] siècle. De l'autre côté, au contraire, les gestes précipités des personnages manifestent un esprit nouveau, c'est-à-dire l'influence

[1] Burckhardt, *Cicérone*, éd. Bode, p. 448.

[2] Voy. p. 242 et suiv.

[3] Voy. p. 267, étude préalable.

[4] Gonzati, I, p. 286, prend à tort ce moine agenouillé pour saint Antoine. Le saint se distingue d'abord par son auréole, ensuite par la fonction qu'il exerce dans la composition.

du Giorgione[1]. La façade est décorée d'une statue qui présente des analogies frappantes avec celle d'Auguste (au *Braccio nuovo* du Vatican)[2]. Le Titien montre ici ses brillantes qualités de compositeur. La clarté du groupement et la finesse des contrastes en font un digne prédécesseur de Rubens. Il a réussi,



Le Titien. — Miracle de l'enfant.
Padoue, Scuola del Santo. (Cliché Alinari.)

mieux que Donatello et que tous les autres artistes, à concentrer l'attention sur saint Antoine, d'abord en le plaçant au centre et de face (tandis que les autres personnages sont de trois quarts ou de profil), ensuite en le séparant des autres figures par un espace lumineux, et en éclairant son visage. Le groupe des parents

[1] Le magistrat imberbe avec une longue chevelure blanche se retrouve dans d'autres fresques (le *Miracle de l'avare* de Campagnola et la *Translation des reliques* par Montagna).

[2] Une réplique de cette statue aura fait partie d'une des nombreuses collections d'antiquités qui existaient alors à Padoue. Crowe et Cavalcaselle y voient à tort un saint; *ouv. cité*, I, p. 115.

mis en évidence est bien contre-balancé par les attitudes mouvementées et les tons vifs des deux figures qui leur sont opposées (le *zazzera* est entièrement repeint). Le peintre se montre aussi grand coloriste dans l'emploi judicieux des tons.

Contrairement à l'avis de Crowe et Cavalcaselle[1], nous trouvons qu'il y a de l'air et de l'espace dans cette composition. Notre impression favorable provient surtout du fait que les figures sont placées à distance du cadre. Le paysage éclairé produisait sans doute un contraste merveilleux avec l'architecture de la façade avant la restauration de la fresque. Enfin, l'artiste ne nous présente pas — c'est trop souvent le cas dans les autres peintures de cette salle — des personnages traités comme des figures détachées de leur milieu et placées les unes auprès des autres comme dans un ouvrage de mosaïque ; il nous procure au contraire la vue d'un ensemble bien fondu, varié, pittoresque et vivant. Son mode d'interprétation s'écarte tout à fait de celui de Donatello. Celui-ci subordonnait sa composition à la donnée du sujet. Toutes les attitudes, tous les types lui servaient à exprimer des sentiments qui étaient en rapport direct avec l'action principale. Le Titien, lui, ne considère le sujet que comme un prétexte à une mise en scène agréable à l'œil. Plusieurs figures de sa fresque n'ont pour seule raison d'être que leur belle apparence[2].

Girolamo Pennachi (Bologne)[3] rassemble les personnages autour d'une table. Le père, un souverain tenant le sceptre à la main, est assis au premier plan. En face de lui, la jeune mère soutient l'enfant emmailloté. A côté d'elle, dans le fond, saint Antoine debout lève la main et ordonne à l'enfant de parler. Celui-ci désigne son père des deux mains et tourne la tête vers le saint. Les autres personnes, groupées dans des attitudes variées et savantes, expriment leur étonnement. Nous n'entrevoyons nulle part un signe d'admiration pour saint Antoine. Les sentiments divers qu'avait si bien représentés Donatello manquent ici complètement. Le peintre ne s'intéresse pas à l'action. Il l'interprète uniquement pour faire valoir les qualités techniques de son faire habile. Les effets de perspective, la solidité de la composition, la netteté et la précision du dessin méritent l'éloge, surtout lorsqu'on songe aux moyens limités qu'offrait à l'artiste le clair-obscur.

[1] Crowe et Cavalcaselle, *Ibid*.

[2] Nous ignorons où se trouve actuellement l'esquisse dont parlent Crowe et Cavalcaselle, *Vie du Titien*, t. I, p. 114, note, et t. II, p. 800. Ce croquis appartenait alors à M. Malcolm. Suivant les renseignements qu'a bien voulu nous donner M. Sidney Colvin, Conservateur au British Museum, ce dessin n'a pas été acquis par le Musée britannique lors de la vente de la collection Malcolm. Depuis lors, on en a perdu la trace.

[3] Voy. p. 278 et suiv.

Dans la fresque de Camposampiero[1], la scène a lieu sous la voûte d'une église. Sur le devant, on voit d'une part le saint dans une chaire, et de l'autre le prince assis sur un trône. Tandis que la mère saisit l'enfant et lui montre son père, saint Antoine ordonne au nouveau-né de parler. L'assistance témoigne une vive surprise. Deux enfants debout derrière une clôture surmontée par la chaire du saint constituent un motif très gracieux. Plusieurs figures frappent par l'élégance du costume et par l'aisance du maintien ; elles paraissent être de fidèles portraits de ces Vénitiens élégants auxquels les Bonifazio ont su donner tant d'attraits dans leurs brillantes compositions. On voit aussi l'homme trapu que nous avons signalé dans les deux *Prédications sur l'arbre*. A gauche, au premier plan, l'artiste s'est probablement représenté lui-même. Comme celui qui s'est portraituré sur le retable de l'oratoire, il est vu de profil, vêtu de noir et coiffé d'un chapeau à plumes. Son visage portant la barbe ressemble beaucoup à celui de Bonifazio II sur le retable. Si ces deux portraits ne sont pas ceux d'un seul et même personnage, du moins figurent-ils les membres d'une même famille. Bien que cette œuvre soit très détériorée, elle excite encore l'admiration par la clarté de la mise en scène, par le naturel des attitudes et des gestes et par l'élégance des draperies. Elle est digne de l'artiste qui a peint le retable de cet oratoire.

La composition de Francesco Zaganelli de Cotignola, au Musée de Berlin[2], nous montre aussi le saint prêchant en chaire. L'enfant nu accourt vers son père et l'appelle. Celui-ci assis sur un trône et entouré de ses conseillers dirige sur le saint un regard étonné, tandis que la mère innocente est agenouillée du côté opposé, joignant les mains avec dignité. Sa suite se compose de trois femmes dont l'une a le type bien connu de la *Sibylle âgée* ou de *sainte Anne* de Raphaël. On ne peut se dissimuler la ressemblance frappante qui existe entre l'attitude de la jeune reine et celle que Carpaccio à donnée à sainte Ursule dans le *Martyre et les funérailles de la sainte* (Académie de Venise). Notre peintre semble donc subir les influences de Venise au même titre que celles de l'Italie centrale[3].

Girolamo da Carpi à Ferrare[4] (Pinacothèque) supprime la chaire. Saint Antoine s'approche du nouveau-né et l'invite à prononcer le nom de son père.

Le caractère mondain et conventionnel de ce tableau se manifeste dans le

[1] Voy. p. 277 et suiv.

[2] Phot. Hanfstaengl, 691.

[3] Voy. p. 296.

[4] Lermolieff, *La Galerie de Dresde* (éd. Leipzig), p. 192. — Citadella, *Notizie*, p. 351. Ce tableau exécuté en 1530 provient de S. Martino. Il a été entièrement repeint.

fait que ce n'est pas la mère, mais une servante qui présente l'enfant. La pesanteur des figures et le manque d'air doivent être imputés en grande partie à la restauration de la peinture. Cependant, même lorsqu'on fait abstraction des retouches malheureuses, cette composition n'offre en elle-même qu'un intérêt médiocre. Elle est froide, pompeuse et vide[1].

Antonio Lombardo (chapelle du saint[2]), réduit la scène à sa plus simple expression. La mère tend à saint Antoine l'enfant qui prononce le nom de son père.

Les deux époux n'expriment leurs sentiments qu'avec réserve. Seul, un léger sourire donne au visage de la mère un air de satisfaction. Le compagnon de saint Antoine, vu de profil, est inerte. La jeune femme, à côté de la mère, prend une certaine part à l'action, tandis que les autres figures sont purement décoratives.

Nous avons déjà relevé le fait que la femme à droite, tenant un enfant par la main, a été ajoutée après coup au relief primitif. L'artiste a probablement voulu représenter ici la mère rentrant chez elle, heureuse de l'issue du miracle.

La Rencontre avec Ezzelino[3]. — Nous avons expliqué la représentation du XIIIe siècle par le récit d'un fait historique. Quant à celle de Domenico Morone (XVe siècle), son état fragmentaire ne nous a permis d'en définir ni le sujet précis, ni la source d'inspiration. Les artistes du XVIe siècle ont puisé leur donnée dans le *Liber Miraculorum* (§ 35)[4] :

« Le féroce Ezzelino massacrait tout sur son passage. Saint Antoine court à lui et lui dit en face : « Oh ! ennemi de Dieu, tyran cruel, chien enragé ! Jus- « qu'à quand verseras-tu sans cesse le sang des chrétiens innocents ? Le jugement « divin approche, une malédiction impitoyable te frappera. » Les satellites du tyran attendent l'ordre de tuer Antoine. Mais à leur grand étonnement, Ezzelino accepte ces reproches, renonce à ses projets sanguinaires, et comme un agneau docile se prosterne aux pieds d'Antoine ; la corde au cou, il confesse humblement ses péchés et promet de s'amender suivant le bon plaisir de l'apôtre. « Ne vous en étonnez pas, dit-il ensuite à ses soldats ; car, je vous l'assure, une

[1] Nous retrouvons dans ce tableau le visage de la femme âgée, type dont la création remonte aux sainte Anne de Raphaël et que nous avons déjà remarqué dans les reliefs de Sansovino et à Camposampiero.

[2] Voy. p. 255 (grav.) ; p. 258, étude préalable.

[3] Voy. p. 246, XVe siècle ; p. 172, XIIIe siècle.

[4] Cet épisode a des précédents dans les rencontres de saint Benoît avec Totila, de saint Léon avec Attila, de saint Ambroise avec Théodose. Toutes ces rencontres ont été fréquemment représentées par les artistes.

« clarté divine sortait de son visage comme l'éclair de la foudre et me jetait dans « une telle terreur que je me croyais sur le point de tomber au fond de l'enfer. »

Filippo da Verona (Scuola del Santo[1]), nous présente cette scène au premier plan de sa composition. Saint Antoine fait de vifs reproches à Ezzelino, qui les reçoit humblement en mettant la main sur son cœur. Ses compagnons surpris adorent le saint. Ce groupe est entièrement repeint[2]. Plus loin, dans le fond, à droite, Ezzelino se jette à genoux devant le saint et touche ses vêtements sacrés. Saint Antoine lui donne sa bénédiction d'un air bienveillant qui contraste avec la sévérité de son expression au premier plan.

G. B. Trotti, dit Malosso (1555-1611), (dessin à l'encre et au bistre à la galerie de Parme, salle XV, n° 511)[3], nous transporte dans une rue bordée d'édifices. A droite, saint Antoine avance d'un pas rapide vers Ezzelino. Il le menace d'un terrible châtiment dans le cas où il continuerait à massacrer les Frères. Ezzelino, revêtu d'une cuirasse, s'est jeté à genoux. Il regarde saint Antoine d'un air suppliant, en plaçant une main sur son cœur et en élevant l'autre comme pour implorer son pardon. Derrière lui, on voit ses chevaliers se communiquant mutuellement leur surprise. Saint Antoine est suivi d'un compagnon qui rend grâce au ciel. Dans le fond, à gauche, un personnage entourant des deux bras une colonne rappelle un motif analogue dans la fresque de Raphaël consacrée au châtiment d'Héliodore, et atteste ainsi l'influence qu'ont exercée sur notre artiste les peintres de l'école romaine.

Traitée en simple croquis, cette scène a une franchise d'allure qui fait préjuger favorablement de la composition définitive.

L'apparition de Luc Belludi[4]. — Nous avons déjà rendu compte des sources historiques et légendaires de cet épisode. Rappelons ici qu'il existe deux traditions différentes. D'après l'une, saint Antoine serait apparu au Gardien Barthélemy de Corradino qui veillait alors près de la tombe du saint. D'après l'autre, c'est Luc Belludi qui aurait eu cette vision. Sur la fresque de Filippo da Verona (Scuola del Santo), ces deux versions sont représentées ensemble. Pour en expliquer les détails nous serons obligé de recourir à la chronique de Rolandino[5].

L'artiste nous transporte devant Padoue assiégée par le cardinal Philippe

[1] Voy. p. 273 (grav.).

[2] Dans le fond, on voit le motif bien connu d'une statue antique : un jeune homme assis enlève l'épine de son pied. Ce motif est très populaire dans l'art italien de cette époque.

[3] H. $0^{m},29$; l. : $0^{m},20$. Cette esquisse est mise au carreau en vue de l'exécution en peinture.

[4] Voy. p. 193 et suiv.

[5] Voy. l'Annexe.

Fontana, qui a planté ses tentes devant les murailles [1]. A gauche, on entrevoit, dans l'église du Santo, le Gardien Barthélemy de Corradino, à genoux, implorant saint Antoine près de son tombeau, et entouré d'une assemblée de fidèles qui prient dans la même attitude. Deux autres personnages se communiquent la nouvelle de l'affranchissement prochain de la ville annoncé par saint Antoine. Au premier plan, à gauche, devant un tronc d'arbre, Luc Belludi voit apparaître dans les nuages saint Antoine, qui tient d'une main le lis et semble annoncer la prochaine victoire des fidèles. Des rayons lumineux émanent de sa poitrine et éclairent la figure de son disciple. Derrière celui-ci, un moine assis sur un bloc de pierre lit dans un livre. Au centre de la composition, deux personnages ont ensemble une vive discussion ; l'un, vu de dos, est déchaussé, vêtu d'un grand manteau et coiffé d'un chapeau à larges bords ; l'autre, qui semble être un chef d'armée, met la main à l'épée d'un regard indigné ; il va la tirer du fourreau pour en frapper son interlocuteur. Nous trouvons l'explication de cette scène dans la chronique de Rolandino (liv. VIII, ch. xiv [2]). Il est question de la prise de la ville par le légat du pape. « Le préfet d'Ezzelino, Ansedisius, pressentant sa perte, et, apercevant le feu allumé dans la ville, commence à trembler d'anxiété, à gémir ; il est frappé de stupeur. Un bon citoyen de Padoue, Minus de Manioris, voyant le tyran à la veille de sa chute, veut lui donner un dernier conseil. Il s'approche donc d'Ansedisius et lui dit : « Monseigneur ! « faisons la paix avec le Légat ! nous sauverons ainsi notre ville et ses habitants ». Mais à peine a-t-il prononcé ces paroles que le tyran impie, un véritable Néron, le fixe d'un regard menaçant (*respiciens oculo tortuoso*) et, dirigeant sa colère contre cet être innocent, le frappe de son épée et le fait mourir d'une mort indigne. »

L'artiste a mis en évidence le regard féroce du gouverneur ; il lui a donné un visage de Turc afin de marquer son caractère odieux. N'oublions pas qu'alors les Turcs envahisseurs faisaient l'objet de la haine des chrétiens. Le geste d'Ansedisius qui dégaine manque d'énergie et de naturel.

Plus loin, dans le fond, on aperçoit le même personnage à cheval, le bâton de commandement en main, entouré de plusieurs cavaliers. C'est une allusion au passage suivant de Rolandino [3] : « Pendant toute la nuit (celle qui précéda l'assaut des troupes papales), Ansedisius ne descendit pas de cheval et, sans penser à manger ni à boire, il parcourut l'intérieur de la ville avec ses fidèles, tels

[1] Le peintre avait probablement vu une scène semblable de ses propres yeux. Au commencement du xvi[e] siècle, Padoue fut assiégée, tantôt par les Impériaux, tantôt par les Vénitiens.

[2] Muratori, VIII, 296-297.

[3] *Ibid.*, 294.

que Gorzia, Albert de Fineto et d'autres ». A droite, au premier plan, un cavalier a remis une lettre à deux personnages. Il a le pied à l'étrier pour



Filippo da Verona (attribuée à). — Apparition de saint Antoine à Luca Belludi.

Padoue, Scuola del Santo. (Cliché Alinari.)

repartir. Sa monture piaffe d'impatience. Le récit de Rolandino nous laisse entendre qu'il y avait connivence entre les assiégés, ennemis d'Ezzelino, et les troupes papales[1]. Il s'agit ici très probablement d'une missive par laquelle le

[1] Gens enim Paduæ intrinseca, etsi suam huc non audeat voluntatem ostendere, vigilantes expectat tamen ab hostibus extrinsecis superari.

légat annonce à ses partisans enfermés dans la ville l'assaut projeté pour le lendemain. Les deux personnages qui reçoivent la lettre expriment une vive joie. L'un d'eux la presse sur son cœur. Dans le lointain, apparaît le camp des troupes papales. Des jeunes gens armés de lances causent entre eux, devant leurs tentes, dans des attitudes variées.

Cette fresque est surchargée d'un trop grand nombre de détails indépendants les uns des autres. Elle manque de clarté, et il faut une véritable enquête historique pour découvrir le sens des différents épisodes. Mais à part ces défauts, elle est intéressante, surtout si l'on fait abstraction des retouches qui l'ont défigurée. Des motifs variés se détachent sur un fond de paysage attrayant. L'artiste porte un intérêt évident aux costumes et aux chevaux.

LE THAUMATURGE

La guérison d'une femme maltraitée par son mari. — Cet épisode n'est pas encore connu au XIV[e] siècle. Nous le trouvons pour la première fois dans la biographie de Sicco Polentone (milieu du XV[e] siècle)[1].

En Toscane vivait autrefois un guerrier noble et puissant mais sujet à des accès de colère terribles. Dans ces moments de crise, il ne savait ce qu'il disait ni ce qu'il faisait. Un jour, sa femme lui ayant fait une réponse insolente, il la maltraita de telle façon qu'on la crut morte. Le guerrier voyant cela ne tarda pas à se repentir et, apprenant que saint Antoine se trouvait alors dans la contrée, il courut à lui et le supplia de venir auprès de son épouse. Le saint écouta sa prière et, peu d'instants après, la jeune femme était guérie de ses blessures.

Le Titien (Scuola del Santo)[2] a divisé sa fresque en deux scènes distinctes : celle du premier plan et celle du fond. Au milieu d'un paysage d'automne, assombri par la tempête et balayé par le vent qu'on croirait entendre mugir dans les arbres, le meurtrier a jeté sa victime sur le sol. Tandis qu'elle se débat et qu'elle supplie, il lève son poignard dont il lui a déjà porté un premier coup. De l'autre main, il la saisit par les cheveux. Son visage est terrible à voir. Son épaisse chevelure noire flotte éparse. Son regard menaçant exprime une implacable cruauté. Cette scène se détache sur un fond sombre qui en accentue l'effrayant aspect.

[1] Sicco Polentone, dans Horoy, *ouv. cité*, p. 484.

[2] Voy. p. 274.

A droite au fond, dans une plaine baignée de soleil, on aperçoit le guerrier implorant le secours de saint Antoine qui se promène en compagnie d'un vieillard à barbe blanche (le même dont nous avons déjà remarqué le visage dans le *Miracle de la jambe*). Ce fragment, moins retouché que la scène du premier



Le Titien. — Guérison d'une femme maltraitée par son mari.
Padoue, Scuola del Santo. (Cliché Alinari.)

plan, donne une idée du charme pittoresque que cette fresque avait à l'origine. La pose du saint qui s'incline exprime la bienveillance. Bien que le guerrier soit vu de dos, son attitude (le corps plié, la tête rejetée en arrière) trahit le désespoir, l'humilité devant le saint, et le désir ardent de voir sa faute réparée.

Pour saisir la façon dont le Titien composait ses figures, il est intéressant de

comparer le groupe du premier plan avec le croquis conservé à Paris (École nationale des Beaux-Arts)[1].

Sur ce dessin, les deux personnages sont vus presque de profil. Devant un arbre le meurtrier a jeté sa victime à terre. D'une main il la saisit par l'épaule, tandis qu'elle lui résiste désespérément. De l'autre, il est sur le point de lui enfoncer son poignard dans la poitrine, mais elle lui prend le poignet et s'efforce de le maintenir à distance. Le visage de l'assassin est dissimulé. Sur la fresque



LE TITIEN. — Esquisse pour la *Guérison d'une femme maltraitée par son mari.*
Paris, École des Beaux-Arts. (Cliché Braun, Clément et Cie.)

l'artiste a amélioré sa composition. Les figures ne sont plus de profil mais de face. Le peintre a réussi à atténuer le réalisme de son dessin tout en laissant à la scène sa terrible vraisemblance et en accentuant encore son côté tragique. L'épouse a été frappée une première fois. Le meurtrier lève son poignard pour lui porter un second coup. Ce geste, moins répugnant que celui que présente l'esquisse, enlève à la composition ce qu'elle avait d'exagéré. Il permet au peintre de relever la position de l'assassin et de mettre son visage repoussant

[1] Morelli-Lermolieff, *Galerie de Munich et de Dresde*, Leipzig, 1891, p. 377, désigne ce dessin à tort comme faisant partie de la collection Malcolm. Cette collection n'a jamais possédé ni le dessin en question ni aucun dessin semblable. Voy. le catalogue de M. Robinson.

en contraste avec l'expression éplorée de la victime. Celle-ci ne se débat plus comme sur l'esquisse. Le geste suppliant de son bras droit produit une impression plus émouvante que ne le feraient les efforts les plus violents. Le peintre supprime également le mouvement du bourreau cherchant à renverser sa victime sur le sol; il concentre ainsi l'attention sur l'action principale. En un mot,



D. Cattaneo et G. Campagna. — Saint Antoine ressuscite un mort, afin qu'il puisse attester l'innocence des propres parents du thaumaturge.

Padoue, église du Santo. (Cliché Alinari.)

relativement au dessin, la fresque présente une composition plus ramassée, plus claire et mieux équilibrée [1].

Ce qui, dans la fresque du Titien, contribue beaucoup à émouvoir le spectateur, c'est l'isolement des deux personnages. Le sculpteur Dentone (chapelle du saint) [2] a dû renoncer à une composition semblable par suite des obligations

[1] Bien que présenté sous une forme différente, le célèbre *Martyre de saint Pierre de Vérone* est conçu dans le même esprit. Saint Pierre s'appuie sur son bras droit et lève le bras gauche comme le fait la victime sur notre fresque.

[2] Voy. p. 261 (grav.).

que lui imposait sa tâche décorative. Il a d'ailleurs habilement surmonté les difficultés que lui présentait une donnée aussi peu appropriée aux circonstances. L'assassin a déjà frappé son épouse. Tandis qu'elle s'affaisse sur le sol, il lève le poignard pour lui porter un second coup. Mais il en est empêché par deux personnages dont l'un s'élance sur lui et le saisit à bras-le-corps, tandis que l'autre lui serre le poignet. La victime est soutenue par un jeune homme qui regarde avec indignation le meurtrier.

La figure de l'épouse est mieux traitée que les autres ; nous doutons qu'elle soit de l'invention personnelle du Dentone. Peut-être l'a-t-il empruntée à une œuvre antique. A gauche, le relief ajouté par Sansovino[1] représente la jeune femme guérie par le saint, marchant au bras de sa mère et suivie de sa fille. Ces trois visages reproduisent les types de la partie de droite. Au sommet, dans la lunette, saint Antoine implore du ciel la guérison de la victime.

Saint Antoine chasse les démons[2]. — Sur le gradin d'un retable à Fabriano (1541, école du Garafalo[3], la scène relative à saint Antoine représente à gauche un jeune homme affaissé sur le sol (il rappelle l'Adam de Michel-Ange, chapelle Sixtine). A droite, saint Antoine s'approche et chasse le démon.

Saint Antoine ressuscite un mort afin qu'il puisse attester l'innocence des propres parents du thaumaturge. — Nous trouvons ce récit pour la première fois dans la version de Surius[4].

Pendant que le saint séjournait à Padoue, ses parents avaient à Lisbonne un voisin qui poursuivait de sa haine un de ses concitoyens. Ce voisin rencontrant un soir le fils de son ennemi le tua, et afin de détourner des soupçons légitimes, il l'enterra dans le jardin des parents du saint. Lorsqu'après de longues recherches on découvrit le cadavre du jeune homme, les parents de saint Antoine, accusés d'avoir commis le crime, furent jetés en prison. Toutefois leur fils eut connaissance du fait. Il se rendit personnellement à Lisbonne et somma le juge de mettre ses parents en liberté. Comme le magistrat s'y opposait, il demanda qu'on lui apportât le cadavre du jeune homme. On accéda à ce désir. Alors saint Antoine ordonna au mort de déclarer si les accusés étaient réellement coupables ; celui-ci se leva et affirma leur innocence. Dès lors les

[1] Voy. p. 260.

[2] Voy. p. 247, XV[e] siècle.

[3] Voy. p. 125, description de l'ensemble.

[4] *Acta SS. Embolismus ex Surio et Annalibus Waddingi*, p. 708. Cet épisode nous semble être d'importation portugaise.

accusés furent mis en liberté et saint Antoine resta auprès d'eux une journée entière; après quoi il fut ramené miraculeusement à Padoue.

Sur le relief de D. Cattaneo et G. Campagna (chapelle du saint[1]), le ressuscité se dressant sur le brancard regarde saint Antoine qui lui ordonne de parler; il atteste l'innocence des parents, la main sur le cœur. A gauche, le juge, assis dans un fauteuil, exprime sa surprise. Dans le fond, les parents agenouillés remercient saint Antoine, sans toutefois le regarder. D'autres personnages témoignent leur vif étonnement. Derrière le thaumaturge, on voit apparaître le visage dur de l'assassin qui jette un regard inquiet et courroucé sur le ressuscité. A gauche, tout au fond, un vieillard à longue barbe s'incline avec une profonde admiration devant le thaumaturge. L'artiste a su rendre cette composition très intéressante sans la surcharger de figures et en lui conservant son caractère de haut-relief décoratif. Les sentiments les plus divers y sont exprimés par des gestes, des attitudes, des physionomies très caractéristiques.

Le même sujet a été représenté à la Scuola del Santo (peint à huile). Nous ne nous arrêterons pas devant cette toile sans valeur.

La Résurrection d'une jeune fille noyée. — Ce fait est consigné dans le catalogue des miracles dressé en vue de la canonisation d'Antoine (nº IX : *De mortuis suscitatis*[2]). Parmi les légendes postérieures, le *Liber conformitatum*[3] en fait mention.

A Padoue, une jeune fille nommée *Eurilia* (plus tard on en fait *Carilla*, Gonzati, I, 166) se noya dans un puits. La mère désespérée invoqua saint Antoine qui venait de mourir, en lui promettant de porter un cierge sur sa tombe s'il ressuscitait la jeune fille. Bientôt on vit celle-ci remuer les lèvres et reprendre des couleurs. Saint Antoine l'avait rappelée à la vie.

Jacopo Sansovino (chapelle du saint)[4] représente la scène au moment où l'on retrouve le cadavre de la jeune fille. Il ne fait aucune allusion au miracle. C'est le célèbre motif de la *pietà* qui a inspiré ici la composition. Eurilia étendue à terre est soutenue par sa mère qui la considère avec désespoir. Derrière elle une femme âgée est également à genoux et regarde la morte avec pitié. Plus loin quatre autres femmes donnent un libre cours à leur douleur. L'une d'elles met la main sur son cœur et se tourne vers un jeune homme en gémissant. C'est le type

[1] Voy. p. 317 (grav.) et p. 264, étude préalable.

[2] P. Hilaire, p. 72.

[3] Barthélemy de Pise, *Liber conformitatum*, Bologne, 1620, p. 81.

[4] Voy. p. 263, étude préalable.

de la *Madeleine* tel qu'on le trouve en général dans les *pietà*. A gauche, un vieillard à longue barbe, recouvert d'un grand manteau, s'incline pour mieux voir la scène. Il nous rappelle la figure du *saint Jérôme* de Tullio Lombardo (église San-Salvatore à Venise). L'individu appuyé sur un bâton (à droite) est une figure décorative uniquement destinée à faire pendant au vieillard de gauche. Ce motif a été fréquemment utilisé par Donatello.

Girolamo Pennacchi[1] (Bologne) a représenté la scène tout différemment. C'est au miracle même que nous assistons, et ce miracle s'opère d'une façon vraiment curieuse. Remarquons d'abord l'imposante colonnade ouvrant sur une terrasse. Le peintre a fait preuve d'une habileté extraordinaire en exprimant en camaïeu le contraste entre la construction monumentale et les lignes fuyantes d'un paysage vaporeux. La jeune fille est représentée deux fois dans la même scène[2]. D'abord elle est étendue morte au premier plan. Sa mère la pleure assise à droite, vue de profil, la tête appuyée sur son bras. Saint Antoine arrive dans le fond, et, d'un signe de la main, évoque une nouvelle image de la jeune fille qui se dresse à côté de son propre cadavre. Les gestes des personnages manifestant leur étonnement sont très expressifs. Plusieurs d'entre eux semblent avoir été empruntés à l'école de Rome.

La Résurrection du neveu de saint Antoine. — Ce miracle est inséré dans le *Liber Miraculorum* (n° 41) :

« Le neveu de saint Antoine, un jeune homme de quinze ans (les œuvres d'art le représentent plus jeune), dont les parents habitaient Lisbonne, se divertissait avec ses camarades sur la mer; soudain le bateau chavira. Tous furent sauvés excepté lui. Quelques heures après, son cadavre fut retrouvé et remis aux parents. Tandis que le père voulait l'ensevelir, la mère s'y opposait et, invoquant saint Antoine, elle lui dit : « Mon frère, vous qui êtes bon pour les étrangers seriez-« vous cruel envers votre sœur ? Ayez pitié de moi et rendez-moi mon fils ! Je vous « promets qu'il entrera dans votre Ordre et que je le consacrerai au service de « Dieu » ! Bientôt l'enfant ressuscita et, obéissant au vœu de sa mère, il entra dans l'Ordre des Frères Mineurs. »

Dans la fresque de Domenico Campagnola (Scuola del Santo)[3], la scène a lieu au bord de la mer où l'enfant a trouvé la mort. Celui-ci est couché sur le sol,

[1] Voy. p. 278.

[2] C'est très probablement le miracle de saint Silvestre représenté par Giottino (S. Croce) et par le Pesellino (Gal. Doria à Rome) qui a servi ici de modèle, au moins indirectement.

[3] Voy. p. 275 (grav.).

au premier plan. Sa mère, agenouillée à côté de lui, se tourne vers le saint qui, arrivant en grande hâte, se penche vers le cadavre et le rappelle à la vie.

Deux magistrats suivent saint Antoine et se communiquent mutuellement leur admiration pour le thaumaturge. L'un d'eux (celui qui porte la barbe) res-



Antonio Minelli et Jacopo Sansonino. — Résurrection d'un enfant noyé.
Padoue, église du Santo. (Cliché Alinari.)

semble beaucoup à un personnage de la fresque du *Miracle du verre* (à gauche).

Antonio Minelli et J. Sansovino (chapelle Saint-Antoine)[1] figurent la scène d'une façon analogue tout en la plaçant à un moment ultérieur. L'enfant commence déjà à donner des signes de vie. Il repose encore sur le filet qu'un des pêcheurs tient par la corde. Sa mère ouvre les bras et regarde saint Antoine avec reconnaissance. La tête sympathique et remplie de vie du moine à grande barbe qui accompagne saint Antoine est probablement un portrait.

[1] Voy. p. 263, étude préalable.

La préservation d'un enfant tombé dans une chaudière. — Nous trouvons cet épisode dans le *Liber Miraculorum* (n° 22).

Une femme était occupée à bercer son enfant près du feu. Soudain elle apprend que saint Antoine prêche dans la contrée. Elle s'élance hors de la chambre pour aller l'entendre et, dans sa hâte, jette l'enfant dans la chaudière remplie d'eau bouillante au lieu de le mettre dans son berceau. Lorsqu'elle rentre à la maison elle trouve son enfant sain et sauf. Saint Antoine était intervenu en faveur de la mère qui avait commis une imprudence par dévotion pour lui.

Dans la grisaille de Girolamo Pennachi[1] (Bologne), on voit la mère de l'enfant accourir auprès de la chaudière. Sur le devant, les parents sont assis à table avec saint Antoine. Une servante amène l'enfant et le présente au saint qui semble communiquer au père quelque chose à son sujet, tandis que la mère regarde son fils avec attendrissement.

Il se peut que l'artiste fasse allusion ici à un épisode raconté dans le *Liber conformitatum* de Barthélemy de Pise[2]. Saint Antoine prédit le martyre d'un enfant nouveau-né à sa mère. Les attitudes et les gestes se prêtent fort bien à une telle interprétation. Cette scène rappellerait ainsi la prédiction de la mort de Celano par saint François d'Assise (fresques de Giotto à Assise).

A la Scuola del Santo[3], les deux épisodes, celui de la chaudière et celui du repas sont répartis sur deux panneaux distincts. La composition est analogue à celle que nous venons d'étudier.

Résurrections diverses. — Girolamo Pennacchi (Bologne) nous représente saint Antoine ressuscitant un enfant que porte dans ses bras une femme, vue de dos, rappelant beaucoup une figure de la *Transfiguration* de Raphaël (partie inférieure). Le geste de saint Antoine mérite d'être relevé : d'une main il tient un livre ouvert dont il semble lire un passage, et, de l'autre, il touche la tête de l'enfant. Les personnages présents attendent avec curiosité le dénouement de la scène. L'un d'eux, un vieillard à barbe blanche, se retourne vers son voisin et semble lui faire part de son incrédulité.

L'autre panneau représente l'enfant dans son berceau. Sa mère éplorée se tourne vers saint Antoine qui l'exhorte à la foi. A ce moment, l'être inanimé reprend vie. A gauche dans le fond, l'enfant figuré une seconde fois remercie saint Antoine.

[1] Voy. p. 278.

[2] Éd. citée, p. 81.

[3] Voy. p. 274, note.

Ce sujet est le même que celui du gradin de Piero della Francesca à Pérouse.

Saint Antoine et les objets perdus. — Saint Antoine est spécialement invoqué de nos jours par les personnes désireuses de retrouver un objet perdu. Ce culte est d'origine très récente.

Papebroch s'est efforcé d'en rechercher l'origine, mais sans arriver à des résultats bien positifs[1]. Les auteurs les plus anciens qu'il cite sont Gonzaga (*De origine seraphicæ religionis franciscanæ*, 1587) et Cardoso (*Hagiologio Lusitano*, 1657). Il rapporte une quantité d'anecdotes qui ont généralement trait à une bourse ou à un anneau retrouvés dans un poisson.

Cet épisode était attribué à d'autres saints avant de faire partie de la légende de saint Antoine. Il se retrouve souvent figuré dans les représentations de date ancienne consacrées à saint Louis de Toulouse ; mais en ce qui concerne saint Antoine, nous ne connaissons pas de composition sur ce sujet antérieure au XVII[e] siècle.

Nous croyons cependant devoir mentionner une peinture grossière de l'oratoire de Camposampiero. Au siècle dernier, des troupes étaient souvent logées dans cette petite chapelle. Ayant probablement une dévotion particulière pour saint Antoine auquel ils attribuaient le pouvoir de faire retrouver les objets perdus, et ne rencontrant parmi les fresques aucune représentation relative à ce sujet, ces soldats imaginèrent de transformer une des scènes dont ils ne comprenaient probablement pas le sens, en une composition dans laquelle saint Antoine permet de recouvrer une bague. On voit dans le lointain un vaisseau à bord duquel se trouve un navigateur qui a perdu son anneau. Sur le devant, un enfant présente au saint le poisson qu'il a pêché. Dans le fond à droite, on découvre l'anneau dans le poisson au moment où on l'apprête. Cette représentation, d'un aspect informe, ne peut avoir été exécutée que par un individu ignorant des règles les plus élémentaires de l'art.

Au XVII et au XVIII[e] siècle, on représente quelquefois saint Antoine avec un dauphin vomissant la bague.

LA MORT DE SAINT ANTOINE

La mort de saint François figure parmi les compositions les plus anciennes relatives à ce saint. Il nous faut au contraire attendre jusqu'au XVI[e] siècle pour

[1] *Acta SS.*, Juin, t. II, p. 752 et suiv.

trouver une représentation de la mort de saint Antoine, ce qui est d'autant plus curieux, que le récit de la légende primitive est très vivant et tout à fait propre à inspirer un artiste. Il est vrai que cette légende n'était pas populaire avant sa réédition au xve siècle par Sicco Polentone.

C'est de cette narration dans tous les cas que Domenico Campagnola[1] (Scuola del Santo) a tiré les éléments de sa fresque :

« Saint Antoine avait expiré au couvent de Cella près de Padoue. Les Frères cachaient à tous, aux étrangers et aux amis, son glorieux trépas, de crainte d'être accablés par le concours du peuple. Mais les enfants allaient en troupe par la ville, et criaient en disant : « Le saint Père est mort, il est mort saint Antoine ! » A cette nouvelle la population se rendit à Cella par foules compactes ; les artisans abandonnaient totalement leur travail, leur gagne-pain, et venaient comme un essaim d'abeilles entourer la maison des Frères... On voyait arriver les Religieux, et la foule de l'un et de l'autre sexe, les jeunes gens et les vieillards, les pauvres et les riches, les nobles et les serviteurs[2]. »

Au premier plan, devant la colonnade du couvent, saint Antoine est étendu sur le brancard. Sa dépouille repose sur une riche draperie de brocart d'or. Il a les mains jointes et semble dormir d'un sommeil paisible. Au chevet, le fidèle ami du défunt, le frère Vinotus, est agenouillé. Derrière lui, un moine lit des prières. D'autres sont en proie à la tristesse la plus profonde[3].

Un laïque est agenouillé aux pieds du saint exprimant aussi sa douleur. C'est probablement Tiso de Camposampiero, qui avait donné l'hospitalité à saint Antoine. Tout à fait sur le devant, à droite, un pauvre estropié est assis à terre, la jambe bandée, sa béquille au côté. Il joint les mains et implore du saint sa guérison. Ce personnage représente ici tous les malheureux qui ont été guéris après la mort du thaumaturge.

Dans le fond, un cortège quitte la ville de Padoue pour se rendre auprès de la dépouille mortelle. Les Religieux, l'évêque, les notables et tous les citoyens se rangent les uns derrière les autres pour aller porter un dernier et solennel hommage aux restes de leur bienfaiteur. Ils sont devancés par deux enfants, qui accourent en agitant une banderole portant les mots : *Le morto el Santo !* Le saint est mort !

[1] Voy. p. 269, étude préalable.

[2] Traduction du P. Hilaire, p. 202.

[3] L'un d'entre eux sèche ses larmes avec un mouchoir. C'est peut-être la première fois que le mouchoir trouve place dans une œuvre d'art italienne. Peut-être aussi ne figurait-il pas ici à l'origine et l'a-t-on ajouté plus tard. Il est en effet surprenant que Tiso de Camposampiero fasse le même mouvement sans recourir à cet accessoire

Cette composition est fort heureuse. La façon dont se déroule le cortège donne l'illusion du lointain. Les deux enfants constituent un motif très gra-



DOMENICO CAMPAGNOLA (attribuée á). — Mort de saint Antoine.

Padoue, Scuola del Santo. (Cliché Alinari.)

cieux. L'ordonnance du premier plan est remplie de clarté et d'harmonie. Il est regrettable que les retouches nous en aient enlevé la saveur primitive.

A partir du XVIe siècle, la gravure vulgarise et fait connaître à l'Europe entière

des sujets de compositions artistiques qui étaient jusqu'alors le patrimoine exclusif des écoles d'Italie. En même temps qu'elles se répandent au dehors, ces données sont livrées en Italie aux interprétations banales d'un art en pleine décadence.

Nous terminerons donc cette partie par l'étude de la gravure de Tempestà[1] qui nous présente un choix de vingt scènes tirées de la vie de saint Antoine[2]. La disposition générale est analogue à celle de la gravure du xve siècle que nous avons mentionnée plus haut. Au centre, on voit saint Antoine debout, tenant l'Enfant Jésus, le livre et le lis. L'encadrement est formé par vingt petites scènes (sept de chaque côté, quatre en haut et deux en bas). Entre les deux petites compositions inférieures, la gravure est signée **T** et datée de 1588.

Les scènes sont rangées par ordre chronologique. La suite commence par la composition inférieure à gauche :

1. *Vue de Lisbonne.*

2. La *Naissance de saint Antoine.*

3. L'*Entrée dans l'Ordre de saint Augustin.* (Cette scène est nouvelle[3].) A gauche, sous un porche, un moine âgé reçoit le jeune homme accouru vers lui.

4. *Entrée dans l'Ordre franciscain* : agenouillé devant l'autel, il revêt l'habit.

5. *Prédication devant le pape.*

6. *La sainte Vierge délivre le saint des mains du démon* : le saint agenouillé invoque la Madone, pendant que le démon le saisit à la gorge. A ce moment apparaît dans les nues la Vierge avec l'Enfant Jésus sur ses genoux.

7. *Saint Antoine prédit le martyre d'un notaire*[4] (scène nouvelle) : dans une rue, à droite, le notaire sort de sa maison. Saint Antoine, à gauche, s'agenouille et croise les bras sur sa poitrine.

8. Le *Martyre du notaire* (scène nouvelle) : le notaire, à genoux sur la banquette, s'incline et joint les mains, tandis que le bourreau prend son élan pour lui trancher la tête. Tout autour de la scène, on voit des hommes armés.

9. Le *Miracle de la mule.*

[1] H. : 0^m,50 ; l. : 0^m,39. Paris, Bibl. nat., Estampes R. d. 2.

[2] L'ouvrage de 27 gravures, mentionné dans Potthast, *Bibliotheca hist. medii aevi*, Berlin, 1896, p. 1175, comme étant consacré à saint Antoine de Padoue, reproduit des faits de la vie de saint Antoine l'Abbé. C'est du moins ce qui résulte de nos recherches à la Bibliothèque nationale à Paris, ainsi que des indications de G. K. Nagler, *Allg. Künstler-Lexicon*, Munich, 1848, t. XVIII, p. 178.

[3] *Scène nouvelle* signifie simplement que nos recherches ne nous ont pas fait rencontrer le même sujet représenté avant la date de cette gravure. Il est cependant très probable que le graveur s'inspire d'anciennes œuvres d'art aujourd'hui entièrement disparues.

[4] *Liber conformitatum*, éd. de Bologne, 1620, p. 80. — Surius, *Vitæ Sanctorum*, éd. Cologne, 1579, t. III, p. 727 (n° XI).

10. Le *Miracle de la tempête* : le saint prêche à des auditeurs recueillis, pendant que la pluie tombe à grosses gouttes sans atteindre l'assemblée.

11. *La prédication à distance*[1] (scène nouvelle) : un malade empêche sa femme de se rendre à la prédication de saint Antoine ; mais, grâce à la piété de cette femme, tous deux entendent dans leur propre demeure la prédication qui a lieu dans un endroit très éloigné. On voit le malade étendu dans son lit. Sa femme écoute à la fenêtre.

12. La *Confusion du démon*[2] (scène nouvelle) : une femme, assistant à la prédication, reçoit du démon la fausse nouvelle de la mort de son fils. Saint Antoine découvre l'imposture et confond le diable du haut de la chaire.

13. *Les parents de saint Antoine sont accusés d'homicide* (scène nouvelle) : sur le devant, un jeune homme ensevelit à la hâte un cadavre. Dans le fond on voit la scène du meurtre.

14. *Résurrection du mort, qui témoigne en faveur de l'innocence des parents.*

15. *Saint Antoine confesse le jeune Léonard* (scène nouvelle).

16. *Le jeune Léonard se mutile le pied* (scène nouvelle).

17. *Guérison du pied.*

18. *Saint Antoine devant Ezzelino* : Ezzelino est vu de profil, assis sur un trône, à droite. Saint Antoine, debout devant lui, lui reproche ses méfaits. Dans le fond, on distingue des personnages vêtus et coiffés à l'orientale.

19. *Ezzelino devant saint Antoine* : Ezzelino agenouillé s'incline, tête nue, devant saint Antoine.

20. *La mort du saint suivie de miracles* : sa dépouille étendue sur un lit est entourée de Frères qui manifestent leur deuil et leur vénération pour le défunt. A droite, un boiteux s'approche avec des béquilles.

Cette gravure est remarquable par la clarté et la sobriété de la composition ; toutes les scènes y sont figurées avec simplicité et précision.

[1] *Liber Miraculorum*, n° 32.

[2] *Ibid.*, n° 26.

CINQUIÈME PARTIE

SAINT ANTOINE ET L'ART MODERNE

L'apparition de la Vierge et de l'Enfant Jésus à saint Antoine est, dès le XVIIe siècle, le sujet préféré des artistes. D'où vient cet engouement pour une scène qui n'avait guère été représentée avant le XVe siècle et quelles sont les origines de ce thème ? Après avoir répondu à ces questions, nous jetterons un rapide coup d'œil sur l'art italien du XVIIe et du XVIIIe siècle, et nous terminerons en mentionnant les œuvres les plus célèbres de l'art étranger à l'Italie.

L'ORIGINE DU THÈME PRÉFÉRÉ DE L'ART MODERNE

Si courte que soit la légende primitive, elle suffit cependant à nous apprendre que saint Antoine, dont la nature chevaleresque se dévoile en plus d'une occasion, avait une dévotion marquée pour la sainte Vierge. Lorsqu'il subit l'attaque du démon, c'est de la Vierge qu'il invoqua le secours. Peu d'instants avant de rendre le dernier soupir, il récita l'hymne de la Vierge : « *O gloriosa Domina, excelsa super sidera !* »

Cependant, ces quelques allusions dispersées dans une légende du XIIIe siècle peu connue, n'étaient pas de nature à susciter des œuvres d'art qui sont ordinairement l'expression d'un sentiment populaire.

L'importance exceptionnelle du thème de la *Vision* dans l'art moderne se rattache à l'histoire même du retable et du sujet qu'on y représentait de préférence : *La Vierge et l'Enfant Jésus entourés de saints*. Il nous semble donc nécessaire de jeter ici un coup d'œil sur l'évolution que la peinture italienne a fait subir au retable depuis le XIIIe siècle jusqu'à la fin de la Renaissance.

Cimabue (retable de l'Académie de Florence) présente d'abord la Vierge entourée d'anges, sans y faire intervenir des saints. Plus tard (fresque de la basilique d'Assise), il y introduit timidement la figure de saint François en la plaçant cependant à côté et en dehors de la composition principale. Giotto (retable de l'Académie de Florence) marque déjà un progrès en complétant l'assemblée des anges par quatre saints dont on ne voit que les têtes. L'école de Sienne achève cette première évolution en introduisant dans ses retables consacrés à la Vierge tenant l'Enfant Jésus, de nombreux saints mis en évidence (Duccio, retable de 1310; Simone Martini, *Maestas domini* dans le palais public de Sienne; Lippo Memmi, fresque de S. Geminiano; Pietro Lorenzetti, église inférieure d'Assise. Ces trois dernières peintures sont, il est vrai, des fresques et non pas des retables proprement dits; mais, ainsi que la fresque de Cimabue déjà mentionnée, elles ont le caractère de retables et servent également à notre démonstration).

Toute l'école florentine de la première moitié du XVe siècle s'en tient à cette manière de présenter le sujet. Fra Angelico cependant (retable à l'Académie de Florence) commence à mettre les saints en communication avec le groupe central[1]. Ils expriment leurs sentiments d'admiration, de dévotion, de pitié à l'égard des deux personnages divins. Filippo Lippi (retable de l'Académie de Florence[2]) et Benozzo Gozzoli (retable de Montefalco[3]) suivent cet exemple, sans donner à cette réunion le cachet d'intimité que lui avait imprimé Fra Angelico. Donatello reprend ce sujet sur son autel de Padoue (qui est conçu comme un retable) et lui prête une majesté et une ampleur qui dut faire époque dans l'Italie du Nord. C'est lui qui inaugure le genre de la *Santa Conversazione* dont le nom est étroitement associé à la brillante évolution de la peinture vénitienne[4].

Bientôt Mantegna développe ce thème d'une façon admirable sur son retable de San-Zeno à Vérone. Dès lors, le type de cette représentation est généralement adopté par les artistes du Nord. Les Vivarini (retable de l'Académie de Venise), Jean Bellin (sacristie des Frari), le Titien (la *Madone des Pesaro*), Palma Vecchio (Académie de Venise), Paul Véronèse (Louvre), et le Corrège (Galerie de Dresde), illustrent tous ce sujet : *La Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône, entourés de saints.* Même lorsque les peintres du Nord font apparaître la Vierge dans les nuages,

[1] Voy. p. 62 (grav.).

[2] Voy. p. 67.

[3] Voy. p. 65.

[4] Voy. p. 195 et suiv.

ils la placent quelquefois entre des saints (pendant la première moitié du XVIe siècle, bien entendu [1]).

A la fin du XVe siècle, on commence à élever la Vierge dans les nues. Déjà le grand Pisanello († 1451) avait figuré la Vierge et l'Enfant dans le ciel, tandis que saint Antoine l'Abbé et saint Georges étaient représentés dans le bas du tableau (Londres, Galerie nationale), mais en introduisant cette innovation, le génie du maître avait devancé son temps. Ce n'est que plus tard que l'art italien devait adopter définitivement ce genre de représentation. D'abord la Vierge est encadrée dans une *mandorle* (D. Ghirlandajo à Munich). Cette idée a son point de départ dans le *Couronnement* et dans l'*Assomption de la Vierge*. Melozzo da Forlì (fresque disparue du Vatican) va plus loin et fait apparaître la Vierge dans les nuages. En 1497, Mantegna assied la Vierge sur une nuée semée de têtes de chérubins ; dans le haut, on voit encore un fragment de la *mandorle* (retable du prince Trivulzio à Milan). Une année plus tard, Macrino d'Alba fait un essai analogue (galerie de Turin, n° 50 *bis*), mais c'est Raphaël qui met le sujet en vogue, en créant la *Madone de Foligno*.

D'après Jacques Burckhardt, la prédilection croissante pour ce genre de représentations résulterait en grande partie de l'état d'esprit créé par le concile de Latran [2].

La Madone de Foligno apparaît dans les nuages aux fidèles qui l'invoquent.

Ce nouveau type est adopté d'abord par l'école de Rome. Citons au hasard : le Garofalo (Musée du Capitole à Rome) [3]; le grand retable de l'église Saint-Antoine, à Bettona [4] ; Bernardino di Mariotto, à Bastia, près d'Assise [5] ; enfin, le Titien, qui a subi l'influence de Raphaël dans son retable du Vatican (*La Vierge apparaissant à plusieurs saints*) [6].

Ensuite ce type passe à l'école de Bologne. Il y est adopté avec enthousiasme. Lorsqu'on visite la pinacothèque de Bologne, on est surpris du grand nombre de ces *Apparitions*. Notons, en passant, Ann. Carracci n° 36, Lodovico Carracci n° 42, autre Carracci n° 48, le Guercin n° 13, le Dominiquin n° 207, Albani

[1] Voy. p. 119.

[2] Jacques Burckhardt, *Cicerone*, éd. Bode, p. 702.

Il se pourrait aussi que l'art flamand ait contribué pour une large part à implanter ce sujet en Italie. Vers 1465, Memling adopte ce motif, d'une façon très indépendante, dans son tableau de Chantilly : *La Vierge et l'Enfant Jésus apparaissent à Jeanne de France* (J.-A. Gruyer, *La peinture au château de Chantilly : Écoles étrangères*, Paris, Plon, 1896, p. 208).

[3] Voy. p. 125 (gravure).

[4] Voy. p. 153.

[5] Voy. p. 149 (gravure).

[6] Voy. p. 112.

nº 3, Cavedone nº 55. C'est sans doute de là qu'il se répand dans les Pays-Bas et en Espagne (Rubens et Van Dyck, Murillo).

Cette rapide revue nous démontre qu'à partir du XVI[e] siècle l'apparition de la Vierge et de l'Enfant Jésus devient tout naturellement un des sujets préférés des artistes.

Voyons maintenant de quelle façon la donnée spéciale de l'apparition à saint Antoine a été introduite dans le domaine artistique.

Avant que ce thème fût adopté, il existait des représentations analogues ayant trait à d'autres saints.

L'*Apparition du séraphin à saint François* peut être opposée à l'*Apparition de la Vierge et de l'Enfant Jésus à saint Antoine*. Nous verrons tout à l'heure que le rapprochement a été formellement établi par une œuvre d'art. Or l'*Apparition du séraphin* a été représentée dès le XIII[e] siècle. Le *Don de la ceinture à saint Thomas* a été reproduit aussi très anciennement. Citons, parmi les œuvres florentines du commencement du XV[e] siècle, le relief de Nani di Banco (Dôme de Florence) et la fresque de Filippo Lippi (Dôme de Prato). Mais la plus ancienne *Apparition de la Vierge et de l'Enfant Jésus à saint Antoine* que nous puissions citer date de 1496; c'est le retable de Pollenza que nous avons décrit dans la III[e] partie de cet ouvrage[1]. La figure de saint Antoine remplit presque tout le tableau. La Vierge et l'Enfant n'apparaissent que dans de très petites dimensions au sommet du cadre. L'artiste considère l'introduction de ce motif comme une innovation qu'il ose à peine se permettre. Un peu plus tard, Cola dell' Amatrice à Macerata[2] traite ce motif avec plus de liberté. Le groupe divin apparaît sur des nuages au milieu de la composition et se trouve ainsi mieux mis en valeur que dans le tableau précédent.

C'est une gravure du Musée de Berlin qui met en évidence le véritable caractère de cette donnée; attribuée par Passavant à un orfèvre du commencement du XVI[e] siècle[3], elle est composée de la façon suivante. Dans le fond, on voit l'église du Santo à Padoue. Au premier plan, devant une haie de rosiers, saint Antoine et saint François sont agenouillés. Saint Antoine est de plus grande dimension que son compagnon. Tandis que saint François est tourné vers un médaillon qui représente l'*Apparition du séraphin*, saint Antoine dirige son

[1] Voy. p. 93 et suiv. (gravure).
[2] Voy. p. 96 (gravure).
[3] Passavant, t. V, p. 187, nº 94 *bis*.

regard vers un autre médaillon faisant pendant au précédent et figurant *La Vierge et l'Enfant Jésus entourés de têtes d'anges*. Marie et l'Enfant bénissent saint Antoine. Cette gravure exprime de la façon la plus nette le parallélisme qui existe entre la stigmatisation de saint François et l'apparition de la Vierge et de l'Enfant Jésus à saint Antoine.

En dehors de ce dernier thème, on rencontre souvent, d'ailleurs, dans l'art moderne l'Enfant Jésus seul en présence de saint Antoine. Pour comprendre la fréquence de ces représentations qui dérivent en principe de celles de la Vierge et de l'Enfant, il est bon de se souvenir d'un épisode mentionné dans les légendes du XIVe siècle.

Nous le trouvons dans le *Liber Miraculorum* (§ 24). En voici brièvement le sujet. Saint Antoine, se trouvant un jour en tournée de prédication, reçut l'hospitalité d'un ami. Celui-ci, passant par hasard devant la chambre qu'il avait assignée à son hôte, vit à travers la fenêtre un enfant que le saint contemplait et caressait avec une profonde dévotion, mais sa curiosité indiscrète fut révélée au thaumaturge qui lui enjoignit de ne parler à personne de ce qu'il avait vu, avant d'avoir appris sa mort. L'ami d'Antoine tint sa promesse, et ce n'est que plus tard qu'il raconta la scène dont il avait été le témoin.

A partir du XVIIe siècle, l'Enfant Jésus devient un véritable *attribut* de saint Antoine. Il est ordinairement assis ou debout sur un livre fermé que le saint tient d'une main.

LES MAÎTRES ITALIENS DU XVIIe AU XVIIIe SIÈCLE

Dès le XVIIe siècle, le thème de l'*Apparition* prend un caractère profane, conformément à la tendance générale de l'art italien à cette époque. Cependant le caractère divin de l'Enfant Jésus ressort toujours nettement. Saint Antoine le reçoit à genoux et lui baise la main (le Guercin) ou le pied (Élisabeth Sirani), tandis que Jésus lui caresse le visage.

Dans les assemblées de plusieurs saints, le thaumaturge occupe une place d'honneur (Liberi, dessin de l'Albertine), tandis qu'autrefois il cédait le pas aux grands saints, tels que saint Sébastien. Ce fait correspond à l'extension que prend son culte. La ville de Venise est à ses pieds dans un tableau de l'église della Salute.

A Padoue, sa statue fait pendant à celle de la Charité (Mont-de-Piété).

La branche de lis est l'attribut presque constant du saint. Tantôt il la tient

dans la main, tantôt elle est déposée près de lui, tantôt c'est un chérubin qui la porte ou la lui remet. Nous retrouvons cependant encore l'emblème du cœur (Schiaminossi, gravure [1]).

Le visage du saint varie, bien qu'en général il apparaisse jeune et imberbe. Notons ici sommairement quelques représentations datant de cette époque.

Strozzi (Louvre n° 1543) : *Apparition de l'Enfant.*

Sciaminossi (gravure) : il tient le lis et un livre sur lequel repose un cœur.

Giov. Battista Mercati de S. Sepolcro (grav.) : *Apparition de l'Enfant.* En haut, sur une somptueuse draperie, apparaît la Vierge en reine couronnée. Composition remplie de défauts, et sans l'ombre d'un sentiment religieux.

Daniele Crespi [2] (grav.) : saint Antoine, revêtu de l'habit des Observantins, prêche en faisant le geste traditionnel (recommandé par Léonard de Vinci). Il saisit l'index d'une main au moyen de l'index et du pouce de l'autre.

Le Guercin (Rimini, Pinacothèque) : *Apparition de l'Enfant;* plusieurs compositions du Guercin ayant trait à saint Antoine ont été gravées.

El. Sirani (Bologne, Pinacothèque) : *Apparition.* Malgré l'affectation des figures, cette peinture ne manque pas d'un certain charme.

Un autre tableau d'Elisabeth Sirani se trouvait autrefois en la possession des ducs de Modène. Il représentait saint Antoine, à mi-corps, tenant l'Enfant dans ses bras [3].

Ippolito Scarsella (de Ferrare 1551-1620 ; Galerie de Dresde n° 149) : *La Vierge Marie avec l'Enfant et quatre saints.*

Une plaquette au Musée de Berlin n° 1014 [4]. Saint Antoine à mi-corps tient l'Enfant Jésus d'une main et de l'autre, le lis. L'Enfant divin approche sa main du menton de saint Antoine pour le caresser.

Pietro Liberi (né à Padoue en 1605, mort à Venise en 1687. Dessin à l'Albertine S. V. 310 [5]). *Sainte Conversation.* Marie avec l'Enfant sur des nuages. En bas à droite, saint Bernardin ; au milieu, saint Antoine de Padoue, à genoux, avec le lis ; à droite, saint Sébastien assis.

Le même (Venise, Salute, sacristie) : Apparition de la Vierge et de l'Enfant à saint François, suivi de son disciple saint Antoine.

Le même (Venise, Salute, chapelle Saint-Antoine) : la Trinité apparaît dans une gloire à saint Antoine qui a les bras croisés sur sa poitrine et tient un lis dans sa main gauche. A droite en bas, devant une colonnade, Venise, représentée par une jeune reine, dirige son regard vers le thaumaturge, le remerciant d'avoir délivré son escadre en Morée. Dans le fond, la mer couverte de vaisseaux. Suivant MM. Lafenestre et Richtenberger, cette toile aurait été exécutée en 1652 [6].

[1] Paris, Bibliothèque nationale; Estampes : R. d. 2.

[2] Grav. signalée par Zani, *Encyclopédie*, partie manuscrite de la bibl. de Parme : 2e partie, 2e classe, tome I. Cette gravure, dont Zani connaissait trois épreuves, se trouvait alors dans la collection de l'abbé Bianconi à Parme.

[3] Ce tableau est consigné dans l'Inventaire du trésor ducal, tome II, 1772, p. 656. Je dois cette notice à l'obligeance du comte Malaguzzi Valeri, Conservateur des Archives de Modène.

[4] Catalogue des sculptures de l'ère chrétienne, *ouv. cité*, p. 227, pl. LIII c.

[5] Voy. Wickhoff, *Annuaire des Musées de Vienne*, 1891, p. CCXXXIII et suiv.

[6] Lafenestre et Richtenberger, *La peinture en Europe : Venise*, p. 218.

Le même (Padoue, sacristie du Santo) : *L'entrée du saint dans la gloire céleste.*

Une belle miniature provenant d'un manuscrit et appartenant actuellement au Père Louis (capucin à l'hôpital de Vicence), représente le sujet suivant : saint Antoine, dans une tour, se tient à la fenêtre, les mains jointes. Il voit apparaître la Trinité. Dans le bas, un couvent de Camaldules se dessine sur un fond de paysage.

Cagnacci (Forlì, Dôme) : *Saint Antoine prêchant* ; même sujet que celui de la gravure mentionnée de Daniel Crespi.

Carpoforo Tencella (1623-1682 ; dessin à l'Albertine S. V. 319)[1] : *Miracle de la mule.*

Domenico Canuti (Bologne 1620-1684 ; dessin à l'Albertine S. B. 534) : *La Vierge et l'Enfant apparaissant à plusieurs saints.*

Pietro Beretini de Cortone (Pise, Galerie, salle VIII, n° 17) : *Apparition de l'Enfant Jésus.*

Forabosco (✝ 1680 ; Padoue, sacristie du Dôme) : portrait rempli de vie.

Cyrus Ferri de Rome (Dessin au Louvre n° 3085) : un moine au chevet d'une malade invoque le saint. La mourante, étendue sur sa couche, joint les mains et relève la tête vers saint Antoine qui apparaît sur un nuage, bénissant d'une main et tenant le lis de l'autre.

Bartolomeo Caravaglia da Crescentino (Turin, Galerie, n°s 67 et 70) : *Apparition de l'Enfant Jésus.*

Luca Giordano (Milan, Brera, salle X, 395) : *La Vierge et l'Enfant entre plusieurs saints.*

A Rome, Santa-Maria del popolo (troisième chapelle à gauche) : peintures de la fin du XVIIe siècle consacrées à la légende de saint Antoine. Ouvrage fort médiocre.

A Rome, San Bartolomeo in Isola (première chapelle à gauche) : Légende de saint Antoine, XVIIIe siècle ; peintures retouchées et complétées de nos jours.

Achevons cette série par l'énumération de quelques œuvres du grand peintre vénitien Giov. B. Tiepolo. Au Musée de Besançon[2], nous trouvons de lui trois croquis au bistre pour peintures de plafond. L'un d'eux est signé : *Dom Tiep. f.* l'autre *Tiepolo f.* Les trois représentent le saint tenant l'Enfant Jésus dans ses bras.

Un autre croquis, au Musée de Béziers, représente Notre-Dame sur un trône entre saint Antoine et saint Louis[3].

Tiepolo a aussi représenté le *Miracle de la jambe* (gravé par Laurent).

CHEFS-D'ŒUVRE DE MAÎTRES ÉTRANGERS A L'ITALIE

Le thème de l'*Apparition* a subi une évolution brillante sous la main des grands maîtres étrangers tels que Rubens, Van Dyck et Murillo.

Comme nous l'avons constaté, la décadence des écoles italiennes s'est affirmée surtout par la disparition dans les œuvres d'art de ce profond sentiment religieux, de cette émotion vraie dont elles portaient autrefois l'empreinte. Si parmi les productions d'artistes italiens postérieurs au XVIe siècle on peut relever çà et là certaines qualités, certains traits gracieux ou certaines inspira-

[1] Wickhoff, *Ibid.*

[2] *Inventaires des richesses d'art de la France — Province — Monuments civils*, t. V, p. 213.

[3] *Ouv. cité*, t. VI, p. 30.

tions heureuses, il ne s'agit que de très rares exceptions dues précisément à un réveil — bien factice d'ailleurs — que l'art des autres pays a su produire en Italie. Avec la décadence italienne, l'iconographie de saint Antoine n'offre plus d'intérêt qu'à l'étranger.

Ici encore, c'est la scène de la vision qui est le plus fréquemment représentée. Cette scène, dont les artistes font surtout ressortir le caractère surnaturel, donne lieu au développement dramatique des figures et des gestes ainsi qu'à des contrastes violents d'ombre et de lumière. Malgré ces côtés artificiels, l'ensemble est animé d'un profond sentiment religieux.

La physionomie du saint varie beaucoup. Nous avons devant nous tantôt un ascète, tantôt un jeune homme affable ou encore un prédicateur fougueux. Il porte rarement la barbe. Mais à travers toutes ces diversités, on sent toujours le thaumaturge luttant victorieusement contre l'hérésie. C'est comme tel que le saint était considéré et invoqué alors, et de toutes les scènes de la légende, en dehors de celle de l'*Apparition*, le *Miracle de la mule* reste le thème favori des artistes.

Ribera (Madrid, Prado) a conçu la *Vision* d'une façon originale. Il la représente au moment où l'Enfant Jésus, après être venu au-devant du saint, le quitte pour regagner le ciel. Saint Antoine, à genoux, en robe de bure grossière, regarde l'Enfant d'un air de suprême reconnaissance mêlée aux regrets qu'il éprouve de ne pouvoir le suivre. D'une main, il indique la terre où il est condamné à rester, tandis qu'il tend en avant l'autre main que l'Enfant vient à peine de quitter. Celui-ci s'élève dans les nuages en montrant le ciel des deux mains, tout en se retournant vers le saint d'un air compatissant.

D'un genre différent est la toile attribuée à Rubens (Valladolid, Musée provincial, n° 116) qui représente l'*Assomption du saint*. Ce sujet n'a guère été traité avant lui de cette façon. Au-dessus d'une vaste plaine, deux anges élèvent saint Antoine au ciel. Ils lui ont été amenés par l'Enfant Jésus qui se laisse porter par lui sur un livre, passant un de ses bras autour du cou du saint et posant l'autre sur l'épaule de l'ange auquel il semble ordonner de conduire son serviteur au ciel. Dans le haut, d'épais nuages s'écartent et laissent entrevoir la colombe du Saint-Esprit que le thaumaturge fixe de son regard ravi. Les traits de saint Antoine sont virils. L'ensemble de l'œuvre est d'une puissance extraordinaire. Les tons sombres en rehaussent encore l'effet.

A Anvers, Rubens a donné à l'*Apparition* (gravée par Lasne) [1] un caractère

[1] Jacques Burckhardt, *les Œuvres d'art dans les villes de Belgique*, Düsseldorf, 1842, p. 100.



ANTOINE VAN DYCK. — La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Antoine.

Milan, musée Brera (Cliché Montabone.)

très dramatique, trop dramatique même, selon Jacques Burckhardt qui reproche au maître de n'avoir pas conservé à l'épisode son charme délicat.

Van Dyck, au contraire, a fait ressortir, dans sa toile du Musée Brera, le côté intime et gracieux de cette donnée. La mère tenant l'Enfant nu sur ses genoux,



Murillo. — Saint Antoine de Padoue et l'Enfant Jésus.
Séville, musée.

est descendue sur un nuage auprès du saint agenouillé. Tandis que Jésus le regarde avec tendresse et le caresse de la main, le saint s'approche de lui en extase et joint les mains sur la poitrine. La draperie flottante indique la rapidité passagère de la vision. Tout est d'un naturel exquis dans cette scène. L'Enfant, sans rien perdre de son caractère divin, a tous les charmes de son âge. La fervente béatitude du saint n'est pas exprimée par des moyens exagérés; elle ressort cependant assez pour que le spectateur en soit frappé de prime abord. L'effet

obtenu par le contraste entre la forte lumière, donnant sur le centre du groupe, et les ombres sur les côtés, fait pressentir Murillo.

Au Musée de Bruxelles se trouve une autre peinture de Van Dyck représentant saint Antoine tenant l'Enfant Jésus.

Van Dyck a aussi peint le *Miracle de la mule* qui se trouve à Lille. Il en existe deux anciennes copies dont l'une est au musée de Toulouse et l'autre dans l'église Saint-Sauveur à Bruges.

On sait que Murillo a représenté souvent l'*Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine*. Ces toiles sont célèbres et toutes ont un charme dont ce maître seul a le secret. Bornons-nous à citer ici quelques-unes de ces œuvres admirables.

L'une, au Musée de Séville, nous montre le saint devant une table sur laquelle sa Bible est restée ouverte. Subitement, Jésus apparaît debout sur le livre et bénit son serviteur. Antoine, qui s'est levé, entoure l'Enfant de ses bras et le considère d'un regard extatique. La scène a un caractère profondément religieux.

Le même sujet est traité dans un autre tableau du Musée de Séville d'une façon plus légère. De petits anges apparaissent dans le ciel et enlèvent à la scène son cachet intime.

Au Musée de Berlin [1], saint Antoine a pris l'Enfant dans ses bras ; il l'embrasse tout en recevant ses caresses. Un chérubin élève la branche de lis.

A l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, l'Enfant apparaît sur un livre, bénissant le saint d'une main et lui tendant l'autre que saint Antoine saisit avec une ardeur passionnée, le regard fixé sur son Sauveur. Cette scène est plus religieuse que la précédente.

A Munich, un tableau de Murillo nous représente saint Antoine à genoux en plein air, apercevant une lueur dans le ciel. Il a une main sur le cœur et tient le lis de l'autre. Son visage rempli de vie semble être un portrait [2].

Enfin, le chef-d'œuvre bien connu du Baptistère de la cathédrale de Séville nous montre saint Antoine à genoux dans sa cellule, voyant apparaître l'Enfant divin dans un nuage entouré d'anges. Jésus bénit le saint d'une main et fait un geste de l'autre comme pour l'attirer à lui. Saint Antoine tend les deux bras vers la vision céleste, et son visage radieux, son regard exalté expriment sa félicité suprême. La splendeur éblouissante de la vision, contrastant avec l'intérieur nu et sombre de la cellule, fascine notre regard et nous entraîne vers les régions lumineuses qui se révèlent au saint dans tout leur éclat.

[1] Croquis au Louvre, n° 2 327.

[2] Publiée par Bruckmann, *Trésor de peintures* (Munich), n° 545.

Cette peinture, à jamais classique, clôt magistralement la série des œuvres que nous nous sommes proposé d'étudier dans ce travail. Interprétation parfaite du thème de la *Vision*, elle résume les traits caractéristiques des représentations modernes consacrées à saint Antoine.

Lorsqu'on a étudié la Renaissance italienne, comme nous venons de le faire, on éprouve une satisfaction particulière à citer des œuvres de nos contemporains qui ne perdent rien à être rapprochées de celles d'un si grand passé. L'*Apparition de la Vierge et de l'Enfant Jésus à saint Antoine* de M. Denys Puech, ce charmant petit bas-relief qu'on a pu admirer au Salon de 1895, rappelle par l'ensemble harmonieux de la composition et la sincérité du sentiment les interprétations les plus remarquables du « quattrocento ». Malgré l'exécution précieuse qui fait penser à Fragonard et à Boucher, le maître-artiste a donné à cette œuvre l'empreinte de sa personnalité et de son temps. Elle constitue donc un document de premier ordre pour l'iconographie de saint Antoine de Padoue à la fin du XIX[e] siècle.

COUP D'ŒIL RÉTROSPECTIF

La vie de saint Antoine nous a révélé une nature douée des plus belles qualités d'intelligence et de cœur. Son âme généreuse servie par une rare éloquence a fait de lui un apôtre. L'art lui a conservé son caractère de bienfaiteur de l'humanité, tout en laissant rayonner autour de sa figure l'auréole du thaumaturge. Les représentations dont il a été l'objet mettent en évidence les traits essentiels de son individualité et de son œuvre.

Excepté à Padoue, où l'on érige une somptueuse basilique en son honneur, son culte reste subordonné à celui de saint François d'Assise jusqu'au XVe siècle. Pendant cette période, les artistes envisagent surtout en saint Antoine le grand prédicateur et le grand savant de l'Ordre des Frères Mineurs; ils lui prêtent des traits virils et une expression pleine de dignité. Le livre, symbole de l'étude et de la science, est le seul attribut qu'on lui confère. Les illustrations de sa légende sont empruntées à l'histoire et se rapportent pour la plupart à l'action efficace de son ministère. Au XVe siècle, le culte du saint prend de jour en jour plus d'extension, et les œuvres dont on lui doit l'éclosion deviennent de plus en plus nombreuses. Deux grandes figures de cette époque, saint Bernardin de Sienne et Sixte IV, contribuent à propager la dévotion qu'ils ont pour lui. A l'attribut du livre on ajoute celui du lis dans le Nord et ceux de la flamme et du cœur dans l'Italie centrale. Les épisodes figurés revêtent un caractère surnaturel et se développent en une série de miracles indépendants les uns des autres; d'une naïveté souvent enfantine, ils ont le mérite de révéler à la fois les faits les plus importants de la vie du saint et l'âme populaire qui leur a imprimé son cachet. Il est des maîtres, comme Donatello, qui ont résolu hardiment les difficultés de l'interprétation artistique de tels sujets : l'intensité de vie que le grand Florentin a su donner à ses bas-reliefs de Padoue les élève au rang des plus purs chefs-d'œuvre du « quattrocento ».

L'évolution que subit le culte de saint Antoine pendant le XVe siècle aboutit,

au commencement du xvie, au plein épanouissement de l'art consacré au saint. Dans l'Italie entière, les ouvrages inspirés par la dévotion au thaumaturge se multiplient à l'infini, et Padoue devient un centre de pèlerinage qui rivalise avec celui de Lorette. L'ancienne chapelle dans laquelle était déposée la dépouille du saint fait place à un somptueux édifice en marbre, et la Confrérie de Saint-Antoine élève à son protecteur une « Scuola » dont on confie la décoration aux meilleurs peintres de la Vénétie. Cependant, en Italie, les représentations de la légende perdent peu à peu le caractère de vérité que leur avaient communiqué les artistes de la Renaissance. Le type imposant du prédicateur disparaît et l'on évoque désormais un thaumaturge aux traits empreints d'une grâce juvénile. L'*Apparition de la Vierge et de l'Enfant Jésus à saint Antoine* devient le thème préféré des artistes. A partir du xviie siècle, l'art italien s'efface devant les brillantes créations des Van Dyck et des Murillo.

De nos jours le culte de saint Antoine a pris une prodigieuse extension; son nom est invoqué avec ferveur. L'œuvre si charitable du « Pain de Saint-Antoine » soulage d'innombrables misères, et c'est à l'intervention du thaumaturge qu'on attribue le recouvrement d'objets perdus. Partout on lui dédie des églises, et il n'est guère de sanctuaire d'où son image soit absente. Parmi ces représentations souvent fort médiocres on en rencontre qui sont pleines de charme, d'élégance et de naturel.

Trois grandes étapes ont marqué notre étude. Au xive siècle, nous avons eu sous les yeux les productions d'un art jeune où la sincérité des maîtres supplée à leur inexpérience. Le xve siècle nous a révélé les beautés d'œuvres de premier ordre qui, au mérite d'une conception franche, joignent les qualités d'une exécution à la fois variée et puissante. Pendant le siècle suivant, nous assistons au développement d'un art qui dispose de grandes ressources techniques, mais dont l'esprit conventionnel, en se substituant à toute émotion vraie, finit par précipiter le mouvement de décadence. Les œuvres que nous avons passées en revue représentent ainsi l'évolution de l'art italien dans ce qu'il a de plus caractéristique et de plus intéressant.

ANNEXE

SOURCES HISTORIQUES

Nous devons une critique des sources historiques très sagace à M. E. Lempp [1]. Depuis ce travail, le T. R. P. Hilaire de Paris a publié une ancienne légende retrouvée à Lucerne [2]. Cette version se rapproche de celle de Lisbonne. Elle n'ajoute donc rien à l'étude de M. Lempp.

L'aperçu suivant se limite au strict nécessaire. Le lecteur trouvera de plus amples informations dans l'ouvrage de M. Lempp.

LE XIIIe SIÈCLE

LA LÉGENDE PRIMITIVE

Immédiatement après la mort de saint Antoine (13 juin 1231), on écrit sa biographie. Le manuscrit original n'existe plus et l'auteur en est inconnu. Nous trouvons cependant des versions très anciennes de cette biographie. Elles ont été, pour la plupart, publiées :

1° *Vita auctore anonymo valde antiquo* dans les *Acta SS.*, juin, t. II (Anvers, 1698), p. 705 et suiv.

2° Azzoguidi, *S. Antonii Ulyssoponensis Sermones in Psalmos, ex autographo nunc primum in lucem editi ac praefatione, annotatiunculis et indicibus locupletati : acce-*

[1] E. Lempp, *Antoine de Padoue*, dans la *Zeitschrift für Kirchengeschichte* (Th. Brieger, Gotha), t. XI (1889, 1890), p. 177 et p. 503; XII (1891), p. 414; XIII (1892), p. 1.

[2] T. R. P. Hilaire de Paris, *Saint Antoine de Padoue, sa légende primitive* etc., Montreuil-sur-Mer, 1890.

dit... etc., Bologne, 1757, not. 5, fol. xxxvi et suiv., réimprimé, sans les notes, dans Horoy, *Medii aevi Bibliotheca patristica*, Paris, 1880, série I, t. VI, p. 555 et suiv.

3° *Vita S. Antonii confessoris* dans les *Portugaliæ Monumenta historica, Scriptores*, I, Lisbonne, 1856, p. 116 et suiv.

4° *Antonii Legenda* dans : le T. R. P. Hilaire de Paris, *ouv. cité*, p. 3 et suiv.

5° *Legenda seu vita et miracula S. Antonii de Padua saec. XIII concinnata ex codice membraneo Antonianæ bibliothecæ cum altera brevi ejusdem Sancti vita* (etc.), ed. P. M. Ant. Maria Josa, Bologne, 1883.

6° *Ibid., Altera vita*, p. 75 et suiv.

7° Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*, Nuremberg, 1483, lib. XXXI, ch. 131-135.

Au cours de nos études iconographiques, nous avons utilisé la version du P. Hilaire de Paris et celle des Bollandistes. Celle-ci contient un récit qui manque dans les autres versions[1]. C'est celui de l'apparition de saint François pendant la prédication de saint Antoine, dans un chapitre tenu en Provence.

L'auteur de la légende primitive déclare qu'il ne l'écrit qu'après y avoir été poussé par ses frères en religion. Pour les faits qu'il n'a pas vus de ses propres yeux, il s'appuie sur le témoignage de l'évêque de Lisbonne, Soeiro II, et sur l'autorité d'autres fidèles. Cette légende est divisée en deux parties. La première partie offre une grande ressemblance avec la légende de Thomas de Celano ; l'auteur procède par ordre chronologique jusqu'au moment où saint Antoine entre dans la vie publique. Cette dernière période (1222-1230) n'est caractérisée que par la description de son activité comme prédicateur et la relation de deux faits : la conversion d'un hérétique et la prédication devant le pape ; après quoi vient l'histoire du saint pendant les dernières années de sa vie. Il n'est fait mention d'aucun miracle dans la première partie. Dans la seconde, l'auteur commence par donner une narration détaillée de la mort de saint Antoine et des événements graves qui en résultèrent à Padoue. Ce récit est si vif et si précis qu'on ne peut s'empêcher de croire que l'auteur ait été témoin oculaire des scènes qu'il raconte. L'ouvrage se termine par une liste des miracles qui furent lus devant le Pape Grégoire IX, lors de la canonisation du saint. Cette liste semble être un document ajouté au récit comme une annexe.

[1] Excepté dans celle de Vincent de Beauvais dont elle constitue d'ailleurs la source principale.

AUTRES RENSEIGNEMENTS

DOCUMENTS DIPLOMATIQUES

Bulle de Canonisation de Grégoire IX, 1232, remise en deux exemplaires, l'un à Padoue, l'autre au clergé[1].

Lettre de saint François à saint Antoine ; reproduite pour la première fois par le *Liber Miraculorum* (XIVe siècle)[2].

AUTEURS FRANCISCAINS

Saint Antoine est rarement mentionné dans les ouvrages du XIIIe siècle.

Thomas de Celano raconte l'apparition de saint François pendant la prédication de saint Antoine en Provence[3].

Jordan de Giano ne mentionne pas saint Antoine[4].

Thomas de Spello fait erreur en attribuant à l'intervention de saint Antoine la délivrance d'André de Spello en 1231[5].

Salimbene raconte la mort du saint et sa translation sous Bonaventure ; il met ailleurs saint Antoine en opposition avec Antoine Pellegrinus. L'auteur ne tient pas sa promesse de consacrer à saint Antoine une biographie détaillée[6].

Thomas d'Eccleston (dernier tiers du XIIIe siècle) donne un récit inexact, et confus[7]. Évidemment les sources lui faisaient défaut.

Bonaventure ne donne dans sa légende officielle de saint François que l'apparition de saint François pendant la prédication de saint Antoine[8]. Deux sermons appartenant à la collection des *Sermones de Sanctis*[9] sont consacrés à saint Antoine. M. Lempp met en doute l'attribution de ces sermons à Bonaventure. En tout état de cause, c'est un fait important à noter que le *Miracle de l'avare* y est mentionné pour la première fois.

[1] *Acta SS.*, juin, II, p. 723 et suiv.

[2] *Acta SS.*, juin, II, p. 728. Voy. p. 6.

[3] *Acta SS.*, octobre, t. II, p. 696.

[4] Publié par G. Voigt dans les *Abhandlungen der phil. hist. Klasse der K. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, V, p. 423 et p. 515.

[5] *Acta SS.*, 8 juin.

[6] *Chronicon Salimbene* dans les *Monumenta historica ad provincias Parmensem et Placentiam pertinentia*, Parme, 1857, p. 228 et p. 276.

[7] Thomas d'Eccleston, *De adventu fratrum Minorum in Angliam* ; voy. les *Monumenta Franciscana* insérés dans les *Rerum Britannicarum medii ævi scriptores*, éd. Brewer, Londres, 1858. coll. XII) p. 44 et suiv.

[8] *Acta SS.*, octobre, t. II, p. 752.

[9] Édition complète des œuvres de saint Bonaventure à Lyon (Borde) 1678, t. III, p. 260 et suiv., Nouvelle édition, Quaracchi, 1882. Voy. la préface de cette édition, p. XIII et suiv.

AUTEURS DOMINICAINS

Barthélemy de Trente [1] écrivit en 1244 — soit treize ans après la mort du saint — un précis de la vie de saint Antoine. L'auteur avait été en relations personnelles avec saint Antoine. La valeur historique de son travail est donc de premier ordre.

Jacques de Voragine (1230-1298, évêque de Gênes), dont la *légende dorée* [2] a inspiré tant de chefs-d'œuvre aux artistes, ne parle pas de saint Antoine.

L'HISTORIOGRAPHIE CONTEMPORAINE DU SAINT

Saint Antoine n'y joue qu'un très petit rôle. On y mentionne sa mort, sa canonisation et sa participation politique aux événements de la Marche trévisienne. Nous trouvons une brève notice à son sujet dans la *Vita Ricciardi Comitis S. Bonifazii* et dans la *Chronique de Rolandino* (1180-1260) [3]. Malgré les tendances littéraires de son ouvrage, Rolandino est un auteur digne de foi.

LES ŒUVRES DE SAINT ANTOINE

LES SERMONS

Les sermons de saint Antoine sont des notes conçues en un style bref et incolore, et ne donnant que le canevas de ses prédications éloquentes. La différence entre ses sermons écrits et ceux qu'il a prononcés est sans doute aussi notable que le contraste entre les sermons de saint Bernardin de Sienne sténographiés par Benedetto, tondeur de drap à Sienne, et ceux que Bernardin a rédigés lui-même [4].

Néanmoins, ces sermons constituent un document historique important pour l'étude de la vie du grand saint. Ils nous permettent de dégager les traits caractéristiques de son érudition et de sa doctrine morale [5].

[1] *Acta SS.*, juin, t. II, p. 703.

[2] Traduction française par Gustave Brunet. Paris, 1843; et par Sainte-Beuve, Paris, 1851

[3] Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, t. VIII : Vita Ricciardi, p. 126 et s., Rolandino. p. 169 et s.

[4] Voy. P. Thureau-Dangin, *Saint Bernardin de Sienne*, Paris, 1896, p. 189.

[5] De la Haye, *S. Francisci et S. Antonii Paduani opera omnia*, Paris, 1641 (plusieurs editions). — A. Pagi, *S. Antonii Patarini sermones de sanctis et de diversis*, Avignon, 1684. — Josa, *ouvr. cité*, en appendice. — Josa, *Sermones S. Antonii de Padua in laudem Gloriosae Virginis Mariae*, Padoue, 1885. Les sermons publiés par Josa proviennent d'un manuscrit de la bibliothèque de Saint-Antoine à Padoue. Ce volume contient encore d'autres sermons actuellement en cours de publication sous les auspices du directeur de l'*imprimerie antonienne* à Padoue, M. l'abbé Locatelli, qui travaille avec un zèle infatigable à l'édition intégrale des œuvres de saint Antoine.

Parmi les sermons qu'a publiés De la Haye, il y en a qui ont été transcrits inexactement, d'autres

LES COMMENTAIRES

Un commentaire publié par Azzoguidi comprend 278 leçons sur différents versets de 150 psaumes bibliques[1]. D'après les renseignements que nous donne Azzoguidi, nous n'avons aucune raison de douter de l'authenticité de cet ouvrage, dont le manuscrit est conservé à Bologne comme une relique du saint.

Le contenu justifie du reste l'attribution qui en est faite à saint Antoine. L'auteur doit être un Franciscain des premiers temps, et la connaissance admirable de la Bible, qui caractérise ces études, fait songer aussitôt à celui que le souverain Pontife appelait l'Arche du Testament.

Ces commentaires très érudits ont probablement servi au cours que professait saint Antoine en sa qualité de lecteur. D'après M. Lempp, une citation[2] fait même supposer qu'ils ont été composés à Montpellier, ville dans laquelle saint Antoine a exercé les fonctions de lecteur.

LE XIV[e] SIÈCLE

Pendant le XIV[e] siècle, l'historiographie de saint Antoine est encore en voie de formation. Nous avons remarqué que la légende primitive ignore presque complètement la vie publique de saint Antoine, de l'année 1222 à 1230. Plus tard, on éprouva le besoin de combler cette lacune par des anecdotes recueillies verbalement dans les différents couvents. Avant que ces anecdotes fussent définitivement rédigées par les biographes, elles étaient connues et répandues dans toute l'Italie. C'est du

qui sont apocryphes. Dans la première catégorie rentrent : les *sermones dominicales adventus et de tempore* ainsi que les *sermones de tempore;* dans la seconde, les *sermones quadragesimales* et les *sermones de sanctis*. Ces deux dernières séries ne répondent ni par le fond ni par la forme au caractère des œuvres authentiques de saint Antoine ; de plus il n'existe aucun texte historique attestant le fait que saint Antoine ait composé des sermons du carême (*sermones quadragesimales*), et, en ce qui concerne les sermons sur les saints (*sermones de sanctis*), la série de De la Haye diffère à tel point de celle qu'a publiée Josa, qu'il ne peut être question d'attribuer au même auteur deux ouvrages d'un caractère si opposé. Or, comme les sermons retrouvés par Josa dans un manuscrit du XIII[e] siècle ont toutes les marques d'authenticité, c'est la série de De la Haye dont l'attribution à saint Antoine paraît mal fondée. Pour plus amples détails, voy. Lempp, *ouvr. cité*, XI, p. 503 et suiv.

[1] Azzoguidi, dans l'*ouvr. cité : Expositio S. Antonii Patavini in psalmos ipsius etiam manu exarata.* Les autres ouvrages publiés par De la Haye (*Expositio mystica in sacram scripturam; Concordantiæ morales*) ont été reconnus apocryphes par les savants Azzoguidi, Arbusti, Azevedo. Voy. pour plus de détails, Lempp, *ouvr. cité*, XI, p. 505.

[2] Sermo XXXI. « Unde de talibus potest dici gallice : *Tant sunt recusutri, custure non point tener.* »

moins ce qui semble ressortir du fait que trois versions, absolument indépendantes les unes des autres, rapportent les mêmes récits. Ces trois versions sont les suivantes :

1. Surius (Laur.), *Vitæ Sanctorum*, Cologne, 1576-81 ; autre édition, 1618 : Légende publiée sous le titre : 13 juin.

2. *Liber Miraculorum*, Acta SS., juin, t. II, p. 724 et suivantes.

3. Barthélemy Albizzi de Pise, *Liber conformitatum*, Milan, 1510, fol. LXVI, 3 — fol. LXVIII, 4. — Éd. de Bologne, 1620, fol. 79 et suiv.

La légende de Surius est postérieure à 1260 et antérieure à 1349.

Le *Liber Miraculorum*[1] est postérieur à 1367. C'est une riche collection d'anecdotes et de miracles exposés sans ordre chronologique. Elle compte en plusieurs de ses parties des matériaux anciens et renferme certainement des détails purement historiques ; mais on manque des moyens de critique nécessaires pour les extraire du reste.

C'est le recueil le plus populaire et le plus répandu. Nous avons souvent eu l'occasion de recourir à cette compilation pour expliquer des représentations d'art.

Le *Liber conformitatum*, écrit en 1385, contient une biographie du saint qui a exercé une influence prépondérante sur les auteurs subséquents. Cet ouvrage se fonde avant tout sur les anciennes légendes auxquelles il ajoute une série de miracles groupés sous les noms des localités où ils ont été accomplis.

Ces trois recueils ont été rédigés indépendamment les uns des autres. Chacun d'eux contient des récits qui manquent dans les deux autres ; c'est surtout le cas de celui de Surius, tandis que le *Liber Miraculorum* apporte peu de faits ignorés des deux autres auteurs.

Citons encore les *Fioretti di San Francesco* qui contiennent la prédication aux poissons et le discours prononcé devant la cour papale ; voy. p. 182

LE CANTIQUE POPULAIRE

Dès le XIVe siècle, on célèbre les vertus du thaumaturge dans un cantique très répandu dans toute la péninsule.

Si quaeris miracula,
Mors, error, calamitas,
Dæmon, lepra fugiunt,
Aegri surgunt sani.

[1] Le texte est à peu près conforme à celui de la *Chronique des XXIV Généraux* (manuscrit d'Assise, bibl. munic., no 328, parchemin, XVe siècle, fol. Voy. Potthast, *Bibl. medii ævi*, 1896, p. 1174), publiée dans les *Analecta franciscana*, t. III. (Quaracchi, 1897, p. 121 et suiv.)

Cedunt mare, vincula,
Membra resque perditas
Petunt ac accipiunt
Iuvenes et cani.

Pereunt pericula,
Cessat et necessitas.
Narrent hi, qui sentiunt,
Dicant Paduani !

LES BIOGRAPHES A PARTIR DU XVe SIÈCLE

Ces auteurs réunissent le récit des miracles à celui de la vie. Ils utilisent la légende primitive jusqu'en 1222, remplissent les lacunes par autant de miracles que possible et reviennent à la légende primitive pour la dernière année.

LE XVe SIÈCLE

Sicco Polentone[1], notaire à Padoue, écrivait en 1433. Il réédite, pour ainsi dire, les légendes publiées de nos jours par le R. P. Josa en y ajoutant plusieurs notices.

Il fit don de son livre à la basilique de Saint-Antoine, à la condition qu'il serait exposé au public et attaché par une chaîne de fer dans la sacristie[2]. Cette biographie a été fréquemment consultée à Padoue ; pendant la seconde moitié du xve siècle elle a inspiré un récit en italien publié en 1493[3].

L'archevêque Antonin de Florence († 1459) : *De beato Antonio de Padua ex speculo Vincentii historiali et cronicis Minorum*, dans la *Summa historialis*, Lyon, 1512, 3 vol. in-fol. Il copie Vincent de Beauvais et ajoute à son récit plusieurs paragraphes du *Liber Miraculorum*. La translation faite par Bonaventure est mentionnée à la fin.

---

[1] Inséré dans Horoy, *ouvr. cité*, p. 469 et suiv.

[2] Voy. Josa, *I codici manoscritti della Biblioteca Antoniana di Padova*, Padova, 1886, p. 175.

[3] Édition complète chez M. l'abbé Antoine-Marie Locatelli, directeur de l'imprimerie antonienne à Padoue.

LE XVIe SIÈCLE

Marc de Lisbonne, *Chronique franciscaine*, 1557, liv. V.

Petrus Rodulphus (évêque de Sinigaglia), *Historia seraphicæ Religionis*, Venise, 1586.

Gonzaga, *De origine seraphicæ religionis franciscanæ*, Rome, 1587. Il recueille un grand nombre de faits nouveaux.

LE XVIIe SIÈCLE

Pacheco, *Epitome de la vida de S. Antonio de Padova*, Madrid, 1646 (éd. latine, Lucerne, 1658).

G. Cardoso, *Agiologio Lusitano dos Santos*, Lisbonne, 1651-1657.

Pietro Saviolo, *Arca del Santo*, 1672.

De la Haye, *S. Francisci et S. Antonii Paduani opera omnia*, Paris, 1641.

Wadding, *Annales Minorum*, 2e éd., Rome, 1732.

Papebroch, *Acta SS*. C'est le premier auteur qui se forme une opinion critique sur l'état des sources.

LE XVIIIe SIÈCLE

P. Angelico da Vicenza, *la Vita di S. Antonio di Padova colla storia della sua sepultura, canonizzazione, traslazione e dei miracoli da lui dopo morte operati*, Bassano, 1748. Il cherche à compléter la lacune entre les années 1222 et 1230 à l'aide des traditions locales et de recherches personnelles.

Azzoguidi, *ouvr. cité*, apporte une quantité de remarques intéressantes.

Agostino Arbusti également, dans son ouvrage : *Compendio cronologico e critico dei fatti e scritti della vita del glorioso taum. S. Antonio*, Bassano, 1786.

Le grand biographe de saint Antoine au siècle dernier est Emmanuel de Azevedo : *Vita del glorioso taumaturgo Portoghese S. Antonio di Padova* (2e édition, Bologne 1790). C'est de cette biographie que s'inspirent toutes les suivantes. Malgré des recherches approfondies, l'auteur reste dans la dépendance de ses prédécesseurs, en particulier d'Arbusti.

LE XIX[e] SIÈCLE

Parmi les ouvrages modernes citons :

Salvagnini (E.), *S. Antonio di Padova e i suoi tempi*, Turin, 1887. Il fait rentrer dans le cadre de la vie de saint Antoine un aperçu général sur l'histoire, les idées et les mœurs du XIII[e] siècle. Bien que cette étude soit documentée, elle est moins pénétrante que celle de M. Lempp (*ouvr. cité*) auquel on pourrait cependant reprocher de tirer trop souvent des conclusions définitives d'une interprétation subtile des textes.

M. L. Palatini, *S. Antonio di Padova, Dalla Leggenda alla Storia* (Reggio Calabria, 1895), résume dans une étude claire et brève les résultats des recherches modernes[1].

[1] Voy. un grand nombre d'autres ouvrages, dans le *Répertoire des sources historiques du moyen âge : Bio-Bibliographie*, par M. l'abbé Ulysse Chevalier, Paris, 1876-1888, et dans *Bibliotheca national de Lisboa*, *Exposição antoniana*, Lisboa, 1895, in-fol.

INDEX DES PUBLICATIONS

CONCERNANT DES QUESTIONS D'ART TRAITÉES DANS LE TEXTE

Babelon (E.), *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1897, in-8°, atlas in-4°.

Bartsch, *Le peintre graveur*, Vienne, 1803-1821, 21 vol. in-8°.

Bianconi (Giuseppe), *Intorno ad un dipinto esistente in S. Maria Maggiore di Bettona attribuito allo Spagna*, Pérouse, 1869, in-16.

Bindi (V.), *Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi*, Naples, 1889, 2 vol. in-4°.

Birch (W. de Gray-) et Jenner (H.), *Early Drawings and Illuminations*, an introduction to the study of illustrated manuscripts ; with a dictionnary of subjects in the British Museum, Londres, 1879, in-8°.

Biscaro (G.), *Le tombe di Ubertino e Iacopo da Carrara*, dans l'*Arte*, Rome, 1899, gr. in-4°.

Bode (W.), *Donatello à Padoue*, traduit de l'allemand par Ch. Yriarte, Paris, 1883, in-fol.

Bode (W.), *Italianische Bildhauer der Renaissance*, Berlin, 1887, in-8°.

Bode (W.), *Die italienische Plastik*, dans les *Handbücher der k. Museen zu Berlin*, Berlin, 1893, in-8°.

Bode (W.), *Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den k. Museen zu Berlin*, dans le *Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, t. VI, Berlin, 1885, in-4°.

Bode (W.), *Luca della Robbia e i suoi precursori in Firenze*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, Rome, 1889, in-4°.

Bode (W.), *Versuche der Ausbildung des Genre in der florentiner Plastik des Quattrocento*, dans le *Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, t. XI, Berlin, 1890, in-4°.

Bode (W.) et Tschudi (H. v.), *K. Museen zu Berlin : Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, Berlin, 1888, in-4°.

Boïto (C.), *La ricomposizione dell' altare di Donatello*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, Rome, 1895, in-4°.

Bordier, *Catalogue* (inédit) *des miniatures des manuscrits latins de la Bibliothèque nationale*, B. N. nouv. acq. franç. 5813, 5814, 5815.

Boschini (M.), *I. Gioielli pittoreschi, virtuoso ornamento della Città di Vicenza*, Venise, 1676, in-12°.

Bouchot (H.), *Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale*, Paris, (s. d.), in-8°.

Boverius, (Zach.), *De vera habitus Seraphici forma a beato patre Francisco instituta demonstrationes XI figuris æneis expressæ*, Cologne, 1643, in-8°.

Brandolese, *Pitture, Sculture, Architetture di Padova, etc.*, Padoue, 1795, in-8°.

Burckhardt (J.), *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Bâle, 1898, in-8°.

Burckhardt (J.), *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, bearbeitet von Wilhelm Bode, II. Theil, 5e éd., Leipzig, 1884, in-8°.

Burckhardt (J.), *Die Kunstwerke der belgischen Städte*, Düsseldorf, 1842, in-12.

Cahier, *Les Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, Paris, 1866-1868, 2 vol. in-4°.

Calzini (Egidio), *Marco Palmezzano e le sue opere* dans l'*Archivio storico dell' Arte*, Rome, 1894, in-4°.

Carta (Fr.), *Codici corali e libri a stampa miniati della Biblioteca Nazionale di Milano. Catalogo descriptivo*, Rome, 1891, in-12.

Casimiro, *Memorie istoriche della chiesa e convento di S. Maria in Aracœli di Roma*, Rome, 1736, in-4°.

Catalano da Santo-Mauro (Dottor D. Nicolò), *Fiume del terrestre paradiso : Trattato defensivo ove si ragguaglia...*, Florence, 1652, in-4°.

Catalogo della Galleria del R. Istituto provinciale di Belle Arti, Sienne, 1895, in-12.

Catalogo del Museo civico di Pisa, Pise, 1894, in-12.

Catalogo della R. Pinacoteca di Milano Palazzo Brera, Milan, 1892, in-12.

Catalogo delle pitture, etc..., esistenti nella Pinacoteca comunale di Foligno, Foligno, 1893, in-8°.

Catalogo dei quadri che si conservano nella Pinacoteca Vannucci a Perugia, Pérouse, 1887, in-8°.

Catalogue du musée de Grenoble, Grenoble, 1891, in-12.

CAVALLUCCI et MOLINIER, *Les Della Robbia, leur vie et leur œuvre*, Paris, 1884, in-4°.

CITTADELLA (L.-N.), *Documenti ed illustrazione, riguardante la storia Artistica Ferrarese*, Ferrare, 1868, in-8°.

CLEMENTINI (Cesare), *Raccolto istorico della fondatione di Rimino...*, Rimini, 1617, 2 vol. in-8°.

CONTI (Ange), *Catalogue des Galeries royales de Venise*, Venise, 1895, in-16.

CROWE (J.-A.) et CAVALCASELLE (G.-B.), *Geschichte der italienischen Malerei*, éd. Max Jordan, Leipzig, 1869-1876, 6 vol., in-8°.

CROWE et CAVALCASELLE, *Raffaëllo, la sua vita e le sue opere*, Florence, 1884-1891, 3 vol. in-8°.

CROWE et CAVALCASELLE, *Tizian. Leben und Werke*, éd. Max Jordan, Leipzig, 1877, 2 vol. in-8°.

DELABORDE (Henri), *Marc-Antoine Raimondi*, Paris, 1888, in-4°.

DETZEL (H.), *Christliche Iconographie*, Fribourg en Brisgau, 1894-1896, 2 vol. in-8°.

Diario Perugino ecclesiastico e civile per l'anno bisestile, Pérouse, 1772, in-12.

DONDI DALL OROLOGIO, *Dissertazioni sopra l'istoria ecclesiastica Padovana*, Padoue, 1802-1808, 8 vol. in-4°.

DURRIEU (P.), *Alexandre Bening et les peintres brugeois du Bréviaire Grimani*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 3e série, t. V et VI, in-4°.

FERRARI, *Istoria compendiosa della città di Padova. Il politico ed il Materiale. La serie de' Vescovi, de' Rettori. Di piu : La notizia de' marmi e de' bronzi e delle pitture eccellenti che sono nelle chiese* (la publication de cet ouvrage autorisée en 1734 n'a pas eu lieu), Padoue, bibliothèque Piazza.

FERRI (Nerino), *Catalogo delle Stampe e Disegni... nella R. Galleria degli Uffizi*, Florence, 1881, in-12.

FRIZZONI (G.), *Arte italiana del Rinascimento*, Milan, 1891, in-8°.

Le Gallerie Nazionali italiane. Notizie e Documenti, t. I et II, Rome, 1894-1895, in-4°.

GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Florence, 1839-1840, 3 vol. in-8°.

GHIBERTI (L.), *Commentarii*, dans Vasari, *Le Vite*, etc..., Florence, F. Le Monnier, t. I, 1846, p. VII-XXXVII, in-16.

GLORIA (A.), *Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di S. Antonio in Padova* (Recueil de documents), Padoue, 1895, gr. in-4°.

GNOLI (D.), *Le opere di Mino da Fiesole in Roma*, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, Rome, 1890, in-4°.

GONZATI (Bernardo), *La Basilica di S. Antonio di Padova*, Padoue, 1852-1853, 2 vol. in-fol.

GORI (Fabio), *Artisti romani in Rieti negli anni* 1455, 1464, 1511, dans le *Bollettino della società umbra di storia patria*, t. I, 1895, in-8°.

GRIMOÜARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'art chrétien*, Paris et Poitiers, 1872-73, 6 vol. in-8°.

GRIMOÜARD DE SAINT-LAURENT, *Iconographie de la Croix et du Crucifix*, dans les *Annales archéologiques* de Didron, t. XXVII, 1870, in-8°.

GRUYER (F. A.), *La Peinture au château de Chantilly : Écoles étrangères*, Paris, 1896, in-4°.

GRUYER (Gustave), *L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, Paris, 1897, 2 vol. in-8°.

GUÉNEBAULT, *Dictionnaire iconographique*, 1850 (collection Migne).

GUIFFREY (J.), *Antoine van Dyck. Sa vie et son œuvre*, Paris, Quantin, in-fol.

HIRTH et MUTHER, *Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten*, Munich et Leipzig, 1893, in-4°.

Inventaire des richesses d'art de la France. Province : Monuments civils, t. V et t. VI, Paris, 1892, in-4°.

KOOPMANN, *Raffaëlstudien*, Marburg, 1895, gr. in-4°.

KRAUS (Franz-Xaver), *Luca Signorellis Illustrationen zu Dantes Divina Comedia*, Fribourg-en-Brisgau, 1892, in-4°.

KRAUS (F. X.), *Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer*, Fribourg-en-Brisgau, 1882, 2 vol. in-8°.

KRISTELLER (P.), *Una incisione in rame sconosciuta del secolo* XV, dans l'*Archivio storico dell'Arte*, 1892, in-4°.

LAFENESTRE et RICHTENBERGER, *La peinture en Europe : Florence*, Paris, in-8°.

LAFENESTRE et RICHTENBERGER, *La peinture en Europe : Le Louvre*, Paris, in-8°.

LAFENESTRE et RICHTENBERGER, *La peinture en Europe : Venise*, Paris, in-8°.

LAFENESTRE (G.), *La peinture italienne*, Paris (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts).

LERMOLIEFF (Ivan), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei : Die Galerie zu Berlin*, Leipzig, 1893, in-8°.

LERMOLIEFF (Ivan), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei : Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig, 1890, in-8°.

LERMOLIEFF (Ivan), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei : Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig, 1891, in-8°.

Litta (P.), *Famiglie celebri italiane*, vol. II (Carraresi), Milan, 1825, in-fol.

Maffei (S.), *Verona illustrata*, 2e éd., Vérone, 1731, in-fol.

Mandach (C. de), *L'invetriata di S. Antonio di Padova nella Basilica di S. Francesco d'Assisi*, dans l'*Archivio storico dell'Arte*, Rome, 1897, in-4°.

Manucci, *Guida di Città di Castello*, Città di Castello, 1878, in-12.

Mariotti (A.), *Lettere pittoriche perugine: ossia Ragguaglio di memorie riguardanti le Arti del Disegno in Perugia al Sig. Baldassere Orsini, Pittore e Architetto Perugino*, Pérouse, 1788, in-8°.

Meyer (A. G.), *Das venetianische Grabmal der Frührenaissance*, dans les *Jahrbücher der k. pr. Kunstsammlungen*, t. X, Berlin, 1889, gr. in-4°.

Milanesi (G.), *Catalogo delle opere di Donatello e bibliografia degli autori che ne hanno scritto....*, Florence, 1887, in-8°.

Molinier (E.), *La céramique italienne au* xve *siècle*, Paris, 1888, in-18.

Morrona (A. da), *Pisa illustrata nelle Arti del disegno*, 2e éd., Livourne. 3 vol. in-8°.

Moschini, *Della origine et delle vicende della pittura in Padova*, Padoue, 1826, in-8°.

Moschini (G. A.), *Guida per la città di Padova*, Venise, 1817, in-8°.

Müntz (E.), *Les antiquités de la ville de Rome aux quatorzième, quinzième et seizième siècles*, Paris, 1886, in-8°.

Müntz (E.), *Les Arts à la cour des papes pendant le* xve *et le* xvie *siècle, recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines*, Paris, 1878-1882, 3 vol. in-8°.

Müntz (E.), *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, Paris, 1889-1895, 3 vol. gr. in-8°.

Müntz (E.), *Les historiens et les critiques de Raphaël*, Paris, 1883, in-8°.

Müntz (E.), *Les peintures de Melozzo da Forlì, à la bibliothèque du Vatican*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XII, 1875, in-4°.

Müntz (E.), *Les précurseurs de la Renaissance*, Paris, 1882, in-fol.

Müntz (E.), *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, 2e éd., Paris, 1886, in-8°.

Müntz (E.), *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, Paris, 1885, in-4°.

Müntz (E.), *Les sources de l'archéologie chrétienne dans les bibliothèques de Rome, de Florence et de Milan* (*Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École de Rome*, 1888).

Musée national du Louvre. Catalogue sommaire des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux (*exposés dans les Salles du* 1er *et du* 2e *étage*), Paris, in-12.

Musée national du Louvre. Catalogue sommaire des peintures, Paris, 1892, in-12.

Musée national du Louvre. Catalogue sommaire des sculptures du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, Paris, 1897, in-12.

K. Museen in Berlin. Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde, Berlin, 1891, in-12.

Nagler (G. K.), *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, Munich, 1835-1852, 22 vol. in-8°.

Noack (F.), *Die Geburt Christi in der bildenden Kunst*, etc..., Darmstadt, 1894, in-4°.

Notizia d'opere di disegno (pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli), seconda edizione riveduta ed aumentata per cura di Gustavo Frizzoni, Bologne, 1884, in-8°.

Passavant (J. D.), *Le peintre-graveur*, Leipzig, 1860-1864, 6 vol. in-8°.

Pieraccini (Eugenio), *Guida della R. Galleria antica et moderna*, 2e éd., Florence, 1893, in-12.

Pietrucci (N.), *Biografia degli artisti Padovani*, Padoue, 1858, in-8°.

R. Pinacoteca di Bologna. Elenco dei quadri, Bologne, 1895, in-12.

Pitture, sculture che si trovano nelle chiese, etc.... di Ferrara, Ferrare, 1770, in-8°.

Pivetta (Giambattista), *Le Intarsiature dell' antico Coro della Basilica di S. Antonio in Padova già deperito nell' incendio del MDCCXXXXIX*, Padoue, 1829, in 8°.

Platner, *Beschreibung Roms*, Stuttgart et Tübingue, 1830-1842, 3 vol. in-8°, atlas in-fol.

Polidoro (P. Valerio), *Le Religiose memorie... nelle quali si tratta della chiesa del glorioso S. Antonio da Padova*, Venise, 1590, in-4°.

Reber (Dr Frantz von), *Katalog der Gemäldesammlung der k. älteren Pinakothek in München*, Munich (s. d.), in-8°.

Reber (F. v.) et Bayersdorfer (A.), *Klassischer Bilderschatz*, Munich (publication périodique à partir de 1889), gr. in-4°.

Reber (F. v.) et Bayersdorfer (A.), *Klassischer Skulpturenschatz*, Munich (publication périodique à partir de 1897), gr. in-4°.

Reymond (Marcel), *Les Della Robbia*, Florence, 1897, in-8°.

Ricci (Amico), *Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona*, Macerata, 1834, 2 vol. in-8°.

Ricci (Corrado), *Lorenzo di Viterbo*, dans l'*Archivio storico dell'Arte*, Rome, 1888, in-4°

Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, Florence, 1754-1762, 10 vol. in-8°.

Riegel (H.), *Über die Darstellung des Abendmahles*, Leipzig, 1882, in-4°.

Robinson, *The Malcolm Collection. Descriptive Catalogue of drawings by the old masters, forming the collection of John Malcolm*, Londres, 1869, gr. in-8°.

Rolland (Romain), *La décadence de la peinture*

italienne, dans la *Revue de Paris*, du 1er janvier 1896, in-8°.

Rosini (G.), *Storia della Pittura Italiana*, Pise, 1839-1854, 8 vol. in-8°, atlas in-fol.

Rossetti (G. B.), *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, Padoue, 1776, in-12.

Saint François d'Assise. IIe partie. 3° : *Saint François dans l'art*, par M***, Paris, Plon, 1884 et 1885, gr. in-4°. (Désigné dans notre volume par l'abréviation : « Plon ».)

Sansi (A.), *Degli edifici e dei frammenti storici delle antiche età di Spoleto*, Foligno, 1869, in-8°.

Savonarola (Michel), *Commentariolus de laudibus Patarii, a. 1440 compositus, libri 2*, dans Muratori, *Scr. rer. Ital.*, XXIV, 1738, p. 1137-1186, in-fol.

Scardeonius, *De antiquitate urbis Patavii, et claris Civibus libri III. Eiusdem appendix de Sepulchris insignibus exterorum Patavii jacentium*. Bâle, 1560, in-fol.

Schmarsow, *Un capolavoro di scultura fiorentina del quattrocento a Venezia*, dans l'*Archivio storico dell'Arte*, Rome, 1891, in-4°.

Schmarsow, *Maîtres italiens à la Galerie d'Altenbourg*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1894, in-4°.

Schmarsow, *Melozzo da Forli*, Berlin, 1886, in-4°.

Schreiber (W. L.), *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois*, Berlin, 1891-1893, 3 vol. in-8°, 2 atlas in-fol.

Schulz (H. W.), *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von F. von Quast*, Dresde, 1860, 4 vol. gr. in-4°, atlas in-fol.

Séailles (G.), *La Peinture de portrait*, dans la *Revue de Paris* du 1er février 1894, in-8°.

Selvatico, *Guida di Padova*. Padoue, 1869, in-12

Semrau, *Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo*, Breslau, 1891, in-8°.

Stammler (J.), *Der Paramentschatz im historischen Museum zu Bern in Wort und Bild*, Berne, 1895, in-8°.

Stammler (J.), *Der sogenannte Feldaltar des Herzogs Karl des Kühnen von Burgund im historischen Museum zu Bern*, dans les *Katholische Schweizer-Blätter*, année 1885, IIIe et IVe livraisons, in-8°.

Thode (H.), *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, 1885, in-8°.

Tonini (Luigi), *Di un dipinto a fresco del secolo XIV, trovato di recente a Rimini*; dans les *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*, VIIe année, in-8°.

Tonini (L.), *Rimini nel secolo XIII (ossia volume terzo della storia civile e sacra Riminese)*, Rimini, 1862, in-8°.

Toschi (S. B.), *I bassorilievi di Donatello*, dans la *Nuova Antologia*, 3e série, t. IX, 1887, in-8°.

Toschi (S. B.), *Le statue ed i busti di Donatello*, dans la *Nuova Antologia*, t. X, 1887, in-8°.

Trombetta (Pasq.), *Donatello*, Rome, 1887, in-8°.

Tschudi (H. von), *Donatello e la critica moderna*, dans la *Rivista storica italiana*, vol. IV, fasc. II, Turin, 1887, in-8°.

Vasari (Giorgio), *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori*, con nuove annotazioni e commenti di Gaëtano Milanesi, Florence, Sansoni, 1878-1885, 9 vol. in-8°.

Venturi (A.), *Arte emiliana*, dans l'*Archivio storico dell'Arte*, Rome, 1894, in-4°.

Venturi (A.), *Cosma Tura, genannt Cosmè, 1432-1495*, dans le *Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*, t. IX, Berlin, 1888, in-4°.

Venturi (A.), *La Galleria del Campidoglio*, dans l'*Archivio storico dell'Arte*, Rome, 1889, in-4°.

Venturi (A.), *Gentile da Fabriano e il Pisanello* (nouvelle édition du Vasari), Florence (Sansoni), 1896, gr. in-4°.

Venturi (A.), *Il Museo e la Galleria Borghese*, Rome, 1893 (Collection Edelweiss).

Venturi (A.), *Tesori d'Arte inediti di Roma*, 1896, in-fol.

Villari (Pasq.), *Donatello e le sue opere* (*Discorso letto nell circolo degli artisti, la sera del 16 maggio*), Florence, 1887, in-8°.

Vinci (Léonard de), *Trattato della pittura*, Milan, 1804, in-8°.

Vischer (Rob.), *Luca Signorelli und die italienische Renaissance*, Leipzig, 1879, in-8°.

Vöge (W.), *Raffaël und Donatello*, Strasbourg, 1896, gr. in-4°.

Wickhoff (Fr.), *Die italienischen Handzeichnungen der Albertina*, dans le *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, t. XII et t. XIII, Vienne, 1891 et 1892, in-4°.

Wingenroth, *Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli*, Heidelberg, 1897, in-8°.

Woermann, *Katalog der k. Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresde, 1887, in-8°.

Zacco (T.), *Strenna dei Colli Euganei*, Padoue, 1846, in-8°

Zani (P.), *Enciclopedia Metodica critico-ragionata delle Belle-Arti*. Parte prima, t. I-XIX. Parte seconda, t. I-IX, Parme, 1817-1828, 28 vol. in-8°.

INDEX DES NOMS D'ARTISTES ET DE LIEUX

ADDITIONS ET CORRECTIONS

Page 35, ligne 24. *Au lieu de :* De plus haute taille ; *lisez :* plus corpulent.

— 40, — 6. M. Biscaro (dans *l'Arte,* 1899, p. 88 et suiv.) démontre que l'auteur de ce monument est un artiste padouan, probablement Andriolo ; ce sculpteur est connu pour avoir érigé la chapelle Saints-Félix-et-Jacques au Santo de Padoue.

— 69. — 17. *Au lieu de :* 1400 ; *lisez :* 1410.

— 105, note 1. *Au lieu de :* p. 273 ; *lisez :* p. 372.

— 120, — 3. *Au lieu de :* n° 197 ; *lisez :* n° 192.

— 134, lignes 2 et 3. *Au lieu de :* Passeroti ; *lisez :* Passerotti.

— 146, note 1. La partie centrale du retable est actuellement à Paris, chez M. Sedelmeyer.

— 163, ligne 30. *Au lieu de :* Bovincino ; *lisez :* Bonvincino.

— 169, — 19. *Au lieu de :* Rimini ; *lisez :* Bassano.

— 233, — 4. *Au lieu de : furia* ; *lisez : furia* [1].

— 239, — 16. *Au lieu de : Ambrosienne* ; *lisez : Ambrasienne.*

— 277, lignes 24 et suiv. La figure placée à droite, au premier plan, n'est pas le portrait du peintre. Le nom de Domenico Capello, inscrit sur l'écusson de Saint-Dominique dans le tableau de Venise (grav. p. 285), désigné sans doute un magistrat de l'époque. Cette remarque ne nous empêche pas d'attribuer les deux peintures en question à Bonifazio II.

— 321, Dans la légende de la gravure, *au lieu de :* Sansonino ; *lisez :* Sansovino.

TABLE DES GRAVURES

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES MAITRE

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

